Grillparzers
Kunstphilosophie

von

Dr. Emil Reich.



Wien 1890.
Manz'sche k. u. k. Hof-Verlags- und Universitäts-Buchhandlung.
I. Kohlmarkt 7.

Vorrede.

Die vorliegende Schrift erhebt nicht den Anspruch, eine umfassende, kritische Würdigung der ästhetischen Ansichten Grillparzers zu geben, ein Unternehmen, welches auch in so knappem Rahmen nicht durchführbar wäre, sondern mindestens einen starken Band erfordern würde. Hier wird erst das Material zu einer derartigen Untersuchung bequem zurechtgelegt, indem die durch alle Schriften unseres Dichters verstreuten Aussprüche über ästhetische Fragen gesammelt und der innern Zusammengehörigkeit nach vereinigt vorgeführt werden. Es soll mit den folgenden Blättern nur jedem, der sich für Grillparzer interessirt, die Möglichkeit geboten werden, auf ungleich leichtere und, insofern als die gesammte einschlägige Grillparzerlitteratur mit herbeigezogen wurde, wohl auch vollständigere Weise, als dies durch das Lesen der „Sämmtlichen Werke" möglich wäre, mit der Kunstphilosophie desselben vertraut zu werden. Auch wurde soweit Kritik geübt, als dies zum bessern Verständnis der Anschauungen Grillparzers und ihrer Entstehungsweise nöthig erschien. Wo irgend thunlich spricht der große Dichter und

Denker selbst zum Leser, ein Verfahren, das sich dem Verfasser, sowohl im Interesse der größern Frische des Buches, als auch in dem der möglichsten Genauigkeit der Wiedergabe, zu empfehlen schien, da sonst der Referent nur zu leicht, zumal wenn er jung ist, ganz unbewusst mehr das gibt, was er in den Autor aus Eigenem hineinlegt, als was dieser selbst sagen wollte. Dadurch ward allerdings der Fehler unvermeidlich, dass man nicht einen, sondern abwechselnd zwei sprechen hört, doch bittet der Verfasser, wenn dies stören sollte, die Worte Grillparzers als den eigentlichen Text anzusehen, der nur durch seine Bemerkungen unterbrochen erscheint, wie man etwa Musikstücke mit verbindendem Text aufführt; jene, nicht dieser, sollen die Hauptsache sein. Grillparzer führt seine Sache selbst. Er hat das Wort! Die Arbeit nimmt kein anderes Verdienst für sich in Anspruch als das, eine Lücke ausgefüllt zu haben.

Wien, den 6. October 1889.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Grillparzers Kunstphilosophie.

Seit es Menschen gibt, die Schönes hervorbringen und darstellen, ist wohl auch über das Schöne gedacht und geschrieben worden, seit es eine Kunst gibt, existirt auch eine Kunstphilosophie. Trotzdem sind wir noch immer nicht dazu gelangt allgemein befriedigende und als richtig anerkannte Antworten geben zu können auf die Fragen: Was ist das Schöne? Wie entsteht das Schöne? Ist das Schöne oder ist das Wahre der eigentliche Gegenstand der Kunst? und so weiter. Kein Wunder, wenn sich vielfach Stimmen vernehmen lassen, welche dem Standpunkt der absoluten Skepsis huldigen, jede weitere Beschäftigung mit diesen Problemen für unnütz erklären und sogar nichts mehr von einem Werthurtheil über künstlerische Hervorbringungen wissen wollen, sondern sich damit begnügen, dass jedes Kunstwerk eben auf Verschiedene verschieden wirke. Damit glaubt man auf einem weiß Gott wie hohen und neuen Standpunkt angelangt zu sein, von dem herab man mitleidig auf jene blicken könne, welche vermeinen, dass es auch unter den Künstlern wie in der übrigen Welt einen Unterschied zwischen Genie und Pfuscher gebe und dass dieser Unterschied nicht nur vorhanden, sondern auch erkennbar sein müsse. Zum mindesten so

ganz neu ist diese Ansicht nicht. Schon im Jahre 1849 richtete eben Grillparzer folgende Verse gegen ihre Anhänger:

„Romantisch, klassisch und modern,
Scheint schon ein Urtheil diesen Herrn;
Und sie übersehen in stolzem Muth
Die wahren Gattungen: schlecht und gut.“ (I. 229)[1]).

Nicht nur in der Ästhetik und den anderen philosophischen Wissenschaften, auch in den angeblich so exacten Naturwissenschaften steht noch das Wenigste fest, herrscht noch über die wichtigsten Grundfragen erbitterter Streit. Deshalb verzweifelnd alles Erkenntnisstreben aufgeben zu wollen, wäre kindisch. Ein Menschenleben freilich ist kurz, aber wenn es auch nicht gelingt sich in diesem eng gezogenen Rahmen zur Erkenntnis der Wahrheit durchzuringen, so bleibt doch das Streben nach Wahrheit verdienstlich und beglückend zugleich. Die Menschen sterben, aber die Menschheit stirbt nicht und diese als Ganzes ist noch durchaus nicht so alt wie sie uns häufig erscheint. Nicht am Ende, sondern am Anfang ihrer Entwicklung stehen wir, die wenigen Jahrtausende geschichtlicher Zeit, welche hinter uns liegen, bilden vielleicht noch nicht einmal ihr Jünglingsalter, wir stecken vielleicht noch mitten in der Periode der Kindheit und ungeahnte Entwicklungen stehen dem Menschengeschlechte in fernen weiteren Jahrtausenden bevor. Jung wie die Menschheit sind denn auch die Wissenschaften. Denjenigen, welche uns den alten Satz entgegenhalten, dass sich über den Geschmack nicht streiten lasse, wollen wir sogar das Zugeständnis machen, dass dies richtig sei, aber damit haben sie noch wenig gewonnen.

[1]) Citirt wird stets nach der letzten (vierten) Ausgabe der „Sämmtlichen Werke“ (Cotta, Stuttgart, 1887) in 16 Bänden.

Der bereits entwickelte und abgeschlossene Geschmack eines Einzelnen lässt sich freilich schwer ändern, von diesem gilt es:

„Dem Fertigen ist nichts mehr recht zu machen,“

anders aber verhält es sich mit denen, welche ihren Geschmack erst bilden, sich noch nicht in einer bestimmten Richtung verknöchert haben, noch offenen Sinnes vor den Erscheinungen stehen:

„Ein Werdender wird immer dankbar sein.“

Wer nun der Ansicht ist, dass der Mensch eigentlich stets ein Werdender bleibe oder doch bleiben solle, wer in der Menschheit ein Werdendes, nichts Fertiges sieht, der wird auch der Ästhetik nicht zürnen, dass sie — wie wir offen zugestehen — noch keine abgeschlossene sondern eine sich erst entwickelnde Wissenschaft ist.

Vor einem halben Jahrhundert freilich dünkte es vielen als sei das Welträthsel nun durchsichtig geworden, als sei die Entwicklung der philosophischen Wissenschaften abgeschlossen und das allein seligmachende System gefunden. Heute ist die Fluth des Hegelthums längst verrauscht, der ungerechten Überschätzung ist eine ebenso ungerechte Unterschätzung naturnothwendig gefolgt. Auf einen Zeitgenossen jener Epoche wollen wir unser Augenmerk richten, der schon damals, in der Zeit des höchsten Ansehens der „Hegelingen“, gegen diese wie gegen ihren Meister und seine Vorgänger, Schelling und die Brüder Schlegel, die schärfsten Pfeile des Spottes befiedert hat. Franz Grillparzer beginnt heute mehr und mehr endlich den ihm gebührenden Platz nicht neben, aber gleich nach Goethe und Schiller in der Meinung der Nation einzunehmen und wenn wir in kurzem die hundertste Wiederkehr jenes Tages, an welchem Wiens größter Sohn geboren ward, festlich begehen, wird sein Lob

überall ertönen, soweit die deutsche Zunge klingt. Grillparzer ist lange himmelschreiendes Unrecht geschehen und auch heute ist die Schuld, welche in dem jahrzehntelangen Verkennen seines Genius lag, noch durchaus nicht gesühnt. In dem Eifer seine Wiederauferstehung als Dramatiker zu fördern, haben auch seine Freunde bisher fast gänzlich die hohe Bedeutung seiner Prosaschriften und besonders seiner verstreuten Bemerkungen über ästhetische Dinge übersehen. Über Schillers kunstphilosophische Arbeiten existirt schon eine ganze Litteratur, was Goethe anbelangt sei vor allem auf eine neueste, kleine, aber bedeutsame Schrift hingewiesen, „Goethe als Vater einer modernen Ästhetik“ von Rudolf Steiner (Wien, Pichler 1889), über Grillparzer fehlt eine solche Arbeit gänzlich. Es mag mit daran Schuld sein, daſs einerseits seine Bemerkungen zur Kunstphilosophie erst so spät, erst nach seinem Tode der Öffentlichkeit bekannt wurden, andrerseits die nicht abgeschlossene Form derselben wenig zur Beschäftigung mit ihnen einlud: Die Hauptursache aber bleibt jener unausrottbare Fachdünkel und Gelehrtenhochmuth, der vermeint über das, was schaffende Künstler über ihre Kunst, und sei es auch nur abgerissen und auf verstreuten Blättern niedergeschrieben, mit vornehmen Lächeln zur Tagesordnung übergehen zu können, ein Standpunkt, der unbedeutenden Künstlern ohne wissenschaftliche Bildung gegenüber nicht ganz unberechtigt sein mag, der aber gänzlich verfehlt ist, wenn es sich um hervorragende Geister handelt, welche sich von ihrem Thun Rechenschaft zu geben gewohnt waren und denen auch reiche wissenschaftliche Bildung zur Seite stand.

„Ein Künstler lebt und webt in seiner Kunst,“

meint Leon in „Weh dem, der lügt“, und er sollte nicht über diese Kunst nachdenken? Trotzdem Schiller und

Goethe längst das glänzendste Beispiel dagegen darboten, verfiel auch Fr. Th. Vischer in den Fehler, zu äußern, dass Production und Speculation über Production sich in einem Subject nicht vertragen, was ihn selbst freilich nicht abhielt auch dichterisch thätig zu sein und uns eine so treffliche Erzählung wie „Auch Einer" und eine so übermüthige Satire wie den dritten Theil Faust zu schenken. Hat Vischer so sich selber Lügen gestraft, so wollen wir deshalb den richtigen Kern seiner Anschauung nicht verkennen. Jene unfruchtbare Speculation über Kunstdinge, wie sie gerade in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts blühte, die Lotze gelegentlich zu dem Ausspruche veranlasste, dass „die meisten neueren Schriften über Ästhetik eigentlich gar nicht vom Schönen handeln, sondern von den dialektischen Kunststücken, die man damit, sowie mit jedem andern Inhalt machen kann"[1]), diese Speculation freilich konnte den Künstler, der sich ihr hingab, nur in seinem künstlerischen Vermögen schädigen und verwirren; eine gesunde, mehr auf dem Boden der Erfahrung als auf dem der Speculation stehende Kunstphilosophie wird den Künstler, der sich mit ihr beschäftigt, fördern und klären. Jene „naiven Dichter", welche stets gar besorgt um die Erhaltung ihrer Naivetät sind und ja nichts lernen wollen, um diese Eigenschaft nicht zu verlieren, sind meist Mittelgut, das sich vor der klaren Erkenntnis seiner mäßigen Bedeutung oder auch Nichtigkeit scheut und sich deshalb sorgfältig hütet, durch Nachdenken derselben bewusst zu werden. Um nicht Misverständnissen ausgesetzt zu sein sei noch bemerkt, dass der Künstler natürlich nicht zugleich produciren und philosophiren soll, sondern dass dies zeitlich getrennt geschehen müsse, sonst freilich schädigt eines

[1]) Göttinger Gelehrte Anzeigen 1848, Stück 63, S. 629.

das andere. Es ist wie unser Grillparzer ebenfalls 1849 schrieb:

„Glücklich der Künstler, der Bildung hat,
Mit einer Klausel indessen:
Wenn es kommt zur schaffenden That,
Muss er auf seine Bildung vergessen.“ (II. 147.)

Jenen Unüberzeugbaren, welche trotzdem an der verjährten Meinung festhalten, der Dichter müsse sich selbst wie einen Nachtwandler behandeln und sich ja durch keinen ästhetischen Warnungsruf erschrecken, er müsse sich jeden Nachdenkens über seine Kunst enthalten, um in dieser etwas zu leisten, sei, da der Ort näheres Eingehen auf diese Frage nicht gestattet, nur noch mit einem den Nagel auf den Kopf treffenden Ausspruche Robert Hamerlings aufgewartet: „Ich hatte früh gehört, dass philosophische Speculation dem poetischen Talent Eintrag thue, und dass ich besser dichten würde, wenn ich nicht philosophirte. Ich habe auch gehört, dass Blinde besser hören als Sehende. Aber ich habe dies nie für einen genügenden Grund gehalten, mir die Augen auszustechen.“ [1])

Uns also ist das, was große Künstler über die Kunst sagen, wichtiger, als das, was oft sehr unkünstlerische Geister über sie ausdenken. Der Unterschied zwischen dem Philosophen, der auch eine Ästhetik schreibt, weil das nun einmal zur Vollständigkeit des Systems gehört und dabei vielleicht über Poesie spricht ohne Ohr für den Vers zu besitzen, über Malerei ohne je einen Zeichenstift in der Hand gehabt zu haben, über Musik ohne irgend ein Instrument zu be-

---

[1]) Hamerling, Stationen meiner Lebenspilgerschaft (Hamburg, Richter, 1889), S. 100.

herrschen, und dem schaffenden Künstler besteht darin, dass der erstere, mag er dabei noch so geistvoll sein, ihr Fremdes in die Kunst hineindenkt, während der letztere aus der Kunst herausdenkt. Philosophisch veranlagte Künstler, künstlerisch veranlagte Philosophen: das werden die besten Kunstrichter sein. Ähnlich dachte Grillparzer selbst, wenn er 1832 über Schreyvogel schreibt: „Insoweit man ohne ein großes hervorbringendes Talent Kunstrichter sein kann, war er es in vollem Maße“ (XIV. 177) und 1834 noch entschiedener meint: „Meine Andeutungen werden wenigstens den Vorzug haben, von einem die Kunst Ausübenden herzurühren, indess sich bis jetzt nur Schulgelehrte, Skizzisten und Dilettanten damit befassten, die ihre Meinungen ohne inneres Erleben auf nichts zu gründen wissen, als auf links und rechts zusammengelesene Beispielsfälle, wo dann das Urtheil nicht weiter reicht als der Fall selbst“ (XII. 175, ähnlich auch XIV. 206). Hier wendet sich Grillparzer also auch gegen gewisse neue empiristische Richtungen. Im weitern Verlauf dieser Untersuchungen „Über den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland“ geht er in allerdings gerechtfertigtem Unmuth über das Treiben der speculativen Kunstphilosophie so weit, nach einer anerkennenden Beurtheilung Kants hinzuzufügen, dass selbst was dieser sagte „nicht künstlerisch förderlich war“, weil „aus dem Standpunkte der Philosophie die Kunst überhaupt nicht zu fördern ist“ (XII. 181). Richtig muss dies genannt werden in Betreff der unserm Autor so verhassten Meinung, als ob die Ästhetik apriorisch construirt werden könnte, über welche er mit bitterm Hohn sagt: „Das Schöne war apriorisch erwiesen, die Kunstformen desgleichen, so dass, wenn sie zufällig verloren gegangen wären, man sie augenblicklich aus freier Faust wieder hätte erfinden können“ (XII. 181). Diese Abneigung gegen alle speculative

Ästhetik begleitete ihn sein Leben lang.[1]) Schon 1819 schrieb er: „A priori läſst sich das Gefühl des Schönen durchaus nicht deduciren" (XII. 128) und noch 1855 meint er: „Daſs sich über die Kunst und den Vernunftgebrauch von vornherein nichts ausmachen läſst, erhellt schon daraus, daſs der Gegenstand der Kunst: das Schöne, durchaus ein Ergebnis der Erfahrung ist" (XII. 137). Es ist aber beim Studium seiner Äußerungen über die Kunst stets zu beachten, daſs er, wenn er wegwerfend von den „Kunstphilosophen, Kunst-

[1]) Es ist gewiſs interessant, daſs Schreyvogel diese Ansicht theilte, wonach eigentlich nur der urtheilen solle, der dies „durch eigene Meisterwerke zu rechtfertigen vermag" (Gesammelte Schriften von Thomas und Karl August West, Braunschweig, Vieweg, 1829, III. 57). Die „Gesammelten Schriften" enthalten in den „Kritischen und satyrischen Streifzügen" nur Aufsätze, welche schon 1807/8 im „Sonntagsblatt" veröffentlicht wurden. Grillparzer selbst bezeugt, diese „vortreffliche Zeitschrift hat einen großen Einfluſs auf meine Bildung gehabt" (XV. 61); wir glauben daher nicht fehlzugehen, wenn wir annehmen, in einzelnen Punkten, in welchen sich vollkommene Übereinstimmung zwischen den Ansichten beider Autoren zeigt, sei unser Dichter von dem älteren Freunde beeinfluſst worden. Wir finden dies gleich bestätigt, wenn wir in Schreyvogels Schriften grundsätzlichem Widerwillen gegen alle speculative Ästhetik begegnen (z. B. III. 78—82), einer Abneigung, die sich noch schärfer äußert als jene Grillparzers. Wir werden noch öfter Gelegenheit haben, solche Ähnlichkeiten festzustellen, andererseits aber auch auf Meinungsverschiedenheiten hinzuweisen, die allein schon vor dem Irrthum bewahren können, Grillparzers Kunstansichten von denen Schreyvogels allzu abhängig zu glauben, was gänzlich unrichtig wäre.

Hier sei nur noch hinzugefügt, daſs auch die Vorliebe für Kant auf Schreyvogel zurückzuführen sein dürfte, welcher z. B. im „Sonntagsblatt, Nr. 75, 5. Juny 1808" (S. 177) den Anbruch einer bessern Zeit voraussagt, wenn erst „Lessing wieder mehr gilt als die Gebrüder Schlegel, Wieland mehr als Jean Paul und Tieck, Kant mehr als Fichte und Schelling."

historikern, und wie die Fortschrittsapostel alle heißen mögen, die aus Verzweiflung in ihrem eigenen Fache etwas leisten zu können sich centaurenartig auf dem Boden der Poesie herumtummeln" (XII. 239) sowie von der Ästhetik als Wissenschaft spricht, nur eine und zwar die ihm durchaus unsympathische, speculative Richtung in der Ästhetik kannte und dass er über die neueren Richtungen, welche theils erst in seinen letzten Lebensjahren, theils nach seinem Tode in die Höhe kamen, voraussichtlich wesentlich anders geurtheilt hätte. Dass er die Ästhetik nicht für nothwendig unfruchtbar hielt, bewies er ja durch seine fortwährende Beschäftigung mit derselben, sowie durch seine Verse über „Systematik" von 1857 (II. 124).

Charakteristisch für sein Verfahren als Ästhetiker und seiner Individualität ganz angemessen, also für ihn, wenn auch nicht für andere, am zweckmäßigsten ist der „Grundsatz", den er als Dreißigjähriger aufstellt und der lautet: „Ich nehme mir bei diesen Anmerkungen vor, ohne Rücksicht auf ein System über jeden Gegenstand, dasjenige niederzuschreiben, was mir aus seinem eigenen Wesen zu fließen scheint. Die dadurch entstehenden Widersprüche werden sich am Ende entweder von selbst heben, oder, indem sie nicht wegzuschaffen sind, mir die Unmöglichkeit eines Systems beweisen." (XII. 124.) Unsere Aufgabe soll es nun sein aus den zahlreichen so entstandenen längeren und kürzeren, prosaischen und poetischen Betrachtungen nicht gerade ein streng schulgemäßes System zu bilden, aber die gemeinsamen, alle diese fliegenden Blätter durchwaltenden Grundgedanken Grillparzers herauszuheben und ins rechte Licht zu stellen, wobei wir sehen werden, dass solche Grundgedanken vorhanden waren und dass der Dichter nicht haltlos hin- und herschwankte, sondern wie bei ihm „alles sich zum Ganzen webt", wenn

auch kleine Meinungsdifferenzen unbeseitigt bleiben. Es können hierbei natürlich nicht alle Aussprüche unseres Dichters über Kunst und Künstler herangezogen werden, sondern nur die wichtigsten. Es soll ja nicht Zweck dieser Studie sein die Lectüre der betreffenden Abschnitte der „Sämmtlichen Werke" überflüssig zu machen, sondern im Gegentheil dazu aufzumuntern. Hier werde nur ein Leitfaden gegeben, um leichter aus dem verwirrenden Gewühl zahlloser Notizen den Kern herauszuschälen. Zusammenfassende Darlegung der ästhetischen Grundansichten Grillparzers, womöglich mit dessen eigenen Worten, ist unsere Aufgabe, deshalb müssen auch seine litterarhistorischen Urtheile, soweit sie nicht streng ästhetischer Natur sind, unberücksichtigt bleiben. Dem entsprechend handelt es sich für uns auch mehr um die Darstellung der Meinungen Grillparzers als um ihre Kritik. Wir werden dabei sehen wie weit Grillparzer seiner Zeit voraus war, wie sich bei ihm viele und ich möchte behaupten gerade die wichtigsten Gedanken der neueren Ästhetik theils vorgebildet, theils sogar schon klar ausgesprochen finden, wir werden dabei lernen, den unsterblichen Dichter auch als großen Denker hoch zu verehren und zur Erkenntnis gelangen: Franz Grillparzer ist einer der Pfadfinder der neueren Ästhetik, nicht minder bedeutend als Kunstphilosoph, denn als Künstler.

Die Frage, welche sich zuerst aufdrängt, wenn wir nunmehr mit der Darstellung der kunstphilosophischen Ansichten Grillparzers beginnen, und zwar zunächst soweit sie die Kunst im Ganzen, noch ohne Rücksicht auf die einzelnen Künste betreffen, ist die, wie weit er das Gebiet der Kunst erstreckte, ob ihm blos das Schöne als künstlerisch zu Gestaltendes galt oder ob er jener andern Richtung folgend, alle Gefühle, welche nicht durch reale uns selbst oder andere betreffende Zustände erzeugt, sondern welche, sei es durch freiwaltendes

Phantasiespiel, sei es durch strenge Naturnachahmung, in uns erweckt werden, in den Kreis ästhetischer Wirkung einzureihen geneigt war? In Grillparzers Schriften begegnen wir zu verschiedenen Zeiten verschieden gefärbte Äußerungen über diese Frage, die sich ihm zumeist in der Form des Widerstreites zwischen Klassisch und Romantisch aufdrängte. 1833 schreibt er: „Das Unterscheidende des Romantischen gegenüber dem Klassischen ist, dass ersteres blos die Gemüthswirkung bezweckt, gleichviel, auf welche Art sie bewirkt wird; das Interessante, das Geistreiche, das Bedeutende, ja das Häßliche, alles ist ihr willkommen, wenn nur die beabsichtigte Aufregung dadurch hervorgebracht wird. Die alte Kunst aber ging blos auf das Schöne, d. h. auf jene Gemüthserhebung, die einzig und allein aus dem sinnlich vollkommenen Eindruck entspringt“ (XII. 170). Man hört hier unschwer heraus, dass der Schreibende bei allem Bestreben eine objective Definition des Unterschiedes beider Richtungen zu geben selbst der klassischen mehr geneigt ist. 1838 erklärt er wahrhaft unparteiisch: „Die Streitfrage über den Vorzug des Klassischen und Romantischen kommt mir vor, wie wenn ein Hauswirth an der Mittagstafel seine Gäste fragte: ob sie lieber essen oder trinken wollten? Ein Vernünftiger wird antworten: Beides“ (XII. 170) und in gleichem Sinne meint er in demselben Jahre bei Besprechung eines Stückes von Beaumont und Fletcher, es sei merkwürdig, wie die neuere Kunst „sich nach und nach zu einer Richtung abklärt, die als völlig verschiedener Typus neben den Meisterwerken der Alten würdig und gewissermaßen selbstständig bestehen kann“, so sei es auch in der Baukunst, Malerei und Musik (XIV. 99). Ja in einer Beurtheilung Lord Byrons, ebenfalls aus dem Jahre 1838, geht er soweit, zu sagen, dass die Alten bei uns Deutschen

„gewissermaßen zu Hemmnissen geworden sind“, weil wir zumeist „das beachten, wodurch sie sich von uns unterscheiden“, statt, wie die anderen Nationen, dasjenige herauszuheben, „was sie mit uns gemein haben“ (XIV. 105). — Nebenbei sei hier eingeschaltet, dass Grillparzer, wie er am 14. Mai 1843 zu Adolf Foglar sagte, entschieden dagegen war, „Die griechischen Tragiker unverändert auf die Bühne zu bringen“,[1]) was mit Rücksicht auf die neuesten mit den Bearbeitungen Wilbrandts gemachten Versuche von Interesse sein dürfte. Demselben Anlass wie jene Äußerung enstammt das Gedicht „Euripides an die Berliner“, das eine Fülle werthvoller ästhetischer Äußerungen darbietet.

Grillparzer will also die Kunst sehr mit Recht weder auf das Gebiet des Klassischen, noch auf das des Romantischen einschränken. Was ist denn die Kunst? Darauf antwortet er klar und deutlich: „Die Kunst ist eben nichts als der Complex der Mittel, seine Gedanken lebendig auf den Zuhörer übergehen zn machen“ (XII. 154). Es ist hiernach gleichgiltig, ob dieser Zweck blos durch Schönheit der Darstellung oder auch durch sonstige Interesse erregende Mittel erreicht wird; Kunst ist „der Complex der Mittel“, es gehören zu ihr demnach alle Mittel, mit welchen dies geschieht, nicht nur die Schönheit, die allerdings nach Grillparzers Auffassung das wichtigste und höchst stehende dieser Mittel bleibt. So meinte er im Gespräch mit Ludwig August Frankl über Hebbel: „Er ist ein Dichter, wenn ihm auch das, was in der Kunst das Höchste ist: die Schönheit noch nicht aufgegangen scheint.“[2]) Diese Äußerung erscheint be-

---

[1]) A. Foglar, Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben (Wien, Hügel, 1872), S. 24.

[2]) L. A. Frankl, Zur Biographie Franz Grillparzers (Wien,

sonders bemerkenswerth, weil sie klar zeigt, wie unser Dichter der Schönheit in der Kunst den obersten Platz sichern wollte, ohne deshalb zu verkennen, dass ein bedeutendes Talent, auch wenn es sich anderer Ausdrucksmittel bediene, dennoch ein Dichter bleibe oder doch bleiben könne. Mit edler Unbefangenheit, frei von einseitigen Schulstandpunkten, treibt er wohl die Unparteilichkeit ein wenig gar zu weit, wenn er nach manchen werthvollen „Handwerksregeln" noch diese hinzufügt:

„Noch eine Vorschrift nenn' ich, durch die du alle erfüllst,
Habe Talent, mein Lieber, dann schreibe was du willst."
(I. 233; II. 148.)

Begabung freilich ist die Hauptsache und wem diese fehlt, dem können alle Ästhetiker der Welt nichts helfen, aber nur die außerordentliche Begabung, nur das Genie kann die Stütze der Kunstlehre entbehren. Grillparzer selbst erkannte dies wohl, denn um dieselbe Zeit, aus der jene Verse stammen, schrieb er: „Man schreit jetzt in allen Künsten so sehr gegen die Regel und dass das Genie sich durch sie nicht könne binden lassen. Das letztere ist wohl auch wahr. Aber durch gänzliches Aufheben der Regel auch jene Köpfe davon zu befreien, die keine Genies sind, muss doch nothwendig zum Unsinn führen; und das thut es auch" (XII. 148).

Wir wissen nun wie weit sich nach Grillparzer die kunstphilosophische Betrachtung erstrecken soll; dass alles in ihr Gebiet gehört, was durch Übertragung der Gedanken des Schaffenden auf den die Schöpfung Genießenden in letzterem Gefühlserregungen hervorzurufen vermag. Es fragt

---

Hartleben, 1884; 2. Aufl.) S. 34; vergleiche hiezu A. v. Littrow-Bischoff, Aus dem persönlichen Verkehr mit Franz Grillparzer (Wien Rosner, 1873), S. 148.

sich zunächst, ob solche Betrachtungen überhaupt vorgenommen werden sollen, ob sie irgend einen Werth für die Künstler selbst und für das Publikum oder auch nur für einen der beiden Theile besitzen und welcher dieser ist. Diese Frage kann erst jetzt zur Entscheidung kommen, nachdem die Grenzen des Gebietes der Kunstphilosophie abgesteckt sind, denn um Betrachtungen über Etwas anstellen zu können, müssen wir vor allem darüber klar sein, was betrachtet werden soll. Grillparzers Ansichten über den Werth der Ästhetik sind ein wenig zu absprechend. Gegenüber der gar zu hohen Wichtigkeit, welche man damals dieser Wissenschaft beimaß, ließ er sich aus Opposition zu gar zu wegwerfenden Urtheilen über sie hinreißen. Er fühlte dies selber, wenn er gelegentlich bemerkt, jedes Extrem habe das Schlimme, „dass diejenigen, die den Unsinn jenes Strebens erkennen, statt die richtige Mitte zu halten, leicht in der Hitze des Streites sich dem entgegengesetzten Punkte nähern und so auch inconsequent werden“ (XII. 248). So hat Grillparzer gewiss Recht, wenn er (1860) von der nach Art Hegels betriebenen Ästhetik meint: „Die Ästhetik wird hemmend, da sie das Zusammenspiel aller menschlichen Kräfte der Gesetzgebung einer einzelnen, der Denkkraft, unterwerfen will“ (XII. 16) und es an derselben Stelle tadelt, dass „die Ästhetik mit ihren dürftigen Begriffsbestimmungen sich den unerklärten Wundern des menschlichen Innern nicht etwa zu nähern — was erlaubt, ja wünschenswerth wäre — sondern sie vollständig zu erreichen meint“, während es eben nicht möglich ist, mit der Vernunft allein alles zu erklären. Andererseits aber geht er zu weit, wenn er in einem wahrscheinlich früher geschriebenen Aufsatz: „Zur Litterargeschichte“ sagt: „Die richtigen Grundsätze, oder mit anderen Worten: Die wahre Ästhetik, wenn es je eine solche gibt, ist ziemlich gleichgiltig.

Die richtigen Grundsätze sind mehr oder weniger unbewusst im Talente selbst enthalten, wie im gesunden Menschenverstande die Logik und in der Rechtschaffenheit die Moral. Wie man denn schon früher bemerkt und oft wiederholt hat, dass die großen Dichter da waren, ehe es eine Ästhetik gab. Wenn auf diese Art die wahre Ästhetik entbehrlich und für jeden Fall durch das Studium der großen Vorbilder zu ersetzen wäre, so ist dafür eine falsche Ästhetik geradezu verderblich, indem sie in ihrer aus allen Fächern des Wissens zusammengestoppelten Rüstung der Waffenlosigkeit der Anschauung weit überlegen ist und indem sie Worte und Begriffe gebraucht, die auf einem andern Felde Werth ja Würde haben, die Produktion an sich selber irre macht und einem falschen Standpunkte zutreibt. Auf einem falschen Standpunkt aber erlahmt jedes Wirken" (XII. 232). Was hier und sonst über die Schädlichkeit einer falschen Ästhetik gesagt wird, hat seine Richtigkeit, auch widerspricht es dem nicht, wie Volkelt meint, dass Grillparzer „ein anderes Mal seiner Geringschätzung gegen die Ästhetik durch die Bemerkung Ausdruck gibt, dass das „ästhetische Gefasel" falscher Theorien gegenüber der „überwältigenden Macht der Production" unwirksam bleibe".[1] Unser Dichter ist der Ansicht, dass die falschen Theorien den Werken des Genies gegenüber zu Nichte werden, diese haben auch einer unrichtigen Ästhetik gegenüber überwältigende Macht, während die kleinen Talente leicht irregeführt werden, denn diese müssen in der Ästhetik, deren auch nach Schillers Ansicht das Genie entbehren kann, Stütze und Hilfe suchen. Ihnen kann auch nicht, wie Grill-

[1]) Johannes Volkelt, „Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen" (Nördlingen, Beck, 1888), S. 130; nebenbei bemerkt, das beste und tiefste, wenn auch öfters zum Widerspruch reizende Buch der gesammten bisherigen Grillparzerlitteratur.

parzer an der angeführten Stelle fälschlich meint, das Studium der großen Vorbilder die Ästhetik ersetzen denn abgesehen von allem andern ist es ja die Aufgabe der Ästhetik, uns zu sagen, wer denn jene großen Vorbilder sind, die nachgeahmt werden sollen. Nicht alle hervorragenden Künstler sind nachahmenswerth und die wenigsten sind in allem nachahmenswerth. Das wusste Grillparzer selbst am besten, denn eben in dem von Volkelt citirten Aufsatz aus dem Jahre 1851 sagt er ausdrücklich: „Die falschen Theorien verderben eigentlich die Kunst nicht, sie kommen erst, wenn sie bereits verdorben ist" (XII. 139) und fügt hinzu: „Die ausgezeichneten Künstler sind es, die die Kunst verderben, wenn sie sich individuellen Richtungen mit zu großer Vorliebe hingeben" (XII. 140), was ihn dann zu der Forderung führt: „Man muss daher unter den ausgezeichneten Künstlern einen großen Unterschied machen zwischen den vortrefflichen als solchen und den mustergiltigen (der eigentliche Begriff für das, was man klassisch nennt). Die ersteren gehen einen Pfad, der nur für sie gangbar ist, die zweiten den Weg, der für alle passt." Wer anders als die Ästhetik aber ist es, der eben diesen Unterschied klarzulegen und so vor falschen Mustern zu bewahren hat? Dies sah unser Autor auch zu anderen Zeiten und ein sonst mit der oben citirten längern Stelle inhaltlich übereinstimmender Aufsatz (XII. 125/26) enthält die richtige und man kann behaupten die eigentliche Meinung Grillparzers. Dort findet er: „Ohne Zweifel würde eine richtige Ästhetik ein großer Gewinn für die Kunst sein. Sie würde zwar die specifische Begabung oder das Talent nie entbehrlich machen, uns aber doch vor dem ganz Verkehrten und Absurden bewahren, das in unserer Zeit eine so große Rolle spielt", Worte, die passen, als ob sie heute geschrieben wären. Er meint, etwa 1819, auch sehr treffend: „Wenn

die Ästhetik auch keine Rechenkunst des Schönen ist, so ist sie doch die Probe der Rechnung." Wir dürfen nach allen angeführten Stellen wohl annehmen, die Ansicht Grillparzers hätte mit der unsern übereingestimmt, wenn wir meinen, die Ästhetik sei nothwendig für die Talente, um ihnen den Weg zu zeigen, den sie gehen sollen, für das Publikum, um ihm klar zu machen, was eigentlich in den Werken der Kunst bewundernswerth sei, in welcher Stimmung und nach welchen Bedingungen Kunstwerke genossen und beurtheilt werden sollten, entbehrlich, aber nicht unnütz sei sie nur für den so äußerst selten auftretenden künstlerischen Genius; ihre Hauptaufgabe sei Schlimmes zu verhüten, nicht Großes zu bewirken; auch diese negative Aufgabe aber sei wichtig und bedeutungsvoll.

Wir gelangen nunmehr zu der vielumstrittenen Frage, ob die Form allein in ästhetischen Dingen maßgebend für das Urtheil sein müsse oder ob ihr der Gehalt als gleichberechtigter Faktor zur Seite treten dürfe, ob das Schöne nur in der Form oder in der harmonischen Verschmelzung von Form und Gehalt liege. Dass Grillparzer keinesfalls zu den unbedingten ästhetischen Formalisten gehörte, geht schon aus dem früher über die Berechtigung des Romantischen Angeführten hervor; der extreme Formalist verwirft stets und muss verwerfen, was nicht streng klassisch ist. Den Gehalt als etwas neben der Form ganz Gleichgiltiges zu behandeln, das fiel ihm überhaupt nie ein. Der schaffende Künstler weiß zu gut, wie die schönste Formgebung bei minderwerthigem Gehalt an Wirkung verliert, um auf diesen Abweg zu gerathen. Unser Dichter schreibt 1834 Viktor Hugos Kunsttheorien besprechend: „Wenn die Form, der Styl, als das erste Erfordernis eines großen Kunstwerkes angegeben wird, und der Gehalt erst als zweites, so ist das, aufs Gelindeste ausgedrückt, höchst sonderbar. Ein Wie setzt

doch vor allem ein Was voraus" (XIV. 66). Ebenso klar aber war er sich schon 1819 darüber, dass jedes Was in der Kunst nur durch das Wie zur Geltung kommen könne: „Allerdings ist es falsch, dass die Form das Höchste in der Kunst sei, aber das Höchste ist in der Kunst nur insofern Etwas, als es in der Form erscheint; d. h. insofern es der Künstler nicht blos gedacht und empfunden, sondern das Vorgestellte auch adäquat dargestellt hat" (XII. 141). Er stellt die Form so hoch, dass er jedem, der sie nicht beherrscht, den Namen Künstler verweigert, worin wir ihm nur beistimmen können; er sagt: „Ich nenne Dilettant den künstlerisch Begabten, dem der Sinn für Formgebung abgeht" (XIV. 137). Er preist sie begeistert, indem er ausruft: „Die **Form** ist göttlich. Sie schließt ab wie die Natur, wie die Wirklichkeit ... durch die Form beruhigt die Kunst und ist allem Wissen überlegen" (XII. 167). Er gibt endlich eine treffliche Definition der Form, welche zugleich zeigt, dass er ihr den Gehalt, den Gedanken, als gleichberechtigt zur Seite setzt: „Form, d. h. der Inbegriff der Mittel, um den Gedanken in seiner vollen Lebendigkeit auf den Zuhörer übergehen zu machen" (XIV. 119). Vergleicht man diese Definition mit der früher angeführten der Kunst, so folgt daraus, dass Grillparzer das eigentlich Künstlerische in der Kunst, wie billig, in der Form sah, dass er aber andererseits in ihr nur das Werkzeug für einen höheren Zweck erblickte, der sein sollte, die Gedanken des Künstlers, die ihn zwar noch nicht zum Künstler machen, ihm aber als Künstler erst Werth geben, auf den Beschauer zu übertragen.

Welches sind nun die Mittel, die angewendet werden sollen, um diesen Zweck der Gedankenübertragung zu erreichen? Soll die Kunst Naturnachahmung sein, oder soll sie die Natur idealisiren? Soll sie die Natur so wie sie ist dar-

stellen, oder soll sie blos die Idee des Künstlers in ein sinnliches Gewand zu kleiden suchen? Grillparzer wendet sich gegen beide Richtungen. Er verurtheilt sowohl „die Ideendichter, die irgend einem halb verrückten Satze einen ganz ausgerenkten und verkrüppelten Körper anzupassen strebten", als „die Dichter des Wirklich-Wahren, die nämlich ihre eigenen lumpigen Zustände für so bedeutend hielten, dass sie dieselben vom Mund auf in den Himmel der Poesie einzubürgern hofften" (XII. 231). Müsste man zwischen diesen beiden Richtungen wählen, dann freilich würden die Naturalisten noch im Vortheil sein, „denn wer die Natur nachahmt, bekommt jene Gedanken, die in der Natur selbst liegen, gratis in den Kauf mit, indess in dem Gedanken keineswegs noch die äußere Naturwahrheit mit eingeschlossen ist" (XII. 219). So schreibt er 1838 und aus derselben Zeit dürfte der ähnlich lautende Satz stammen, man könnte sagen, „dass der Künstler, der sich darauf beschränkt, die Natur vortrefflich nachzuahmen, dabei alle Empfindungen und Gedanken mit in den Kauf bekomme, die dem Beschauer bei der Betrachtung des Originals der Nachahmung in der Wirklichkeit unmittelbar in der Seele entstehen, indess der Künstler, der von Ideen und Empfindungen ausgeht, nichts weniger als sicher ist, jene Gestaltung zu finden, die seine Intentionen aus dem Reich der Möglichkeit zur Anschauung und Wirklichkeit bringt" (XII. 165). Trotz dieses Zugeständnisses war Grillparzer ein heftiger Gegner der zu seiner Zeit doch noch weniger keck auftretenden Naturalisten. Wenn man die scharfen Verse liest, welche er gegen jene richtete, bekommt man eine Ahnung von dem Urtheil, das er über gewisse Ausschreitungen der neuesten Zeit gefällt hätte, denen gegenüber sein Ausspruch über die „Poesie der Gegenwart" (1844):

„Ein Daguerrotyp eure Dichtung
So ähnlich als abgeschmackt" (II. 85)

ihm wohl noch als unverdiente Schmeichelei erschienen wäre. Schon 1853 rief er den „Realisten" zu:

„Fahrt ihr im Wirklich-Wahren fort,
Steht ihr mit Iffland an Einem Ort,
Wohl gar — phantasielos und ohne Gefühl —
Erhebt sich auch Gottsched vom Sterbepfühl."

Wenn auch diese Prophezeiung auf unsere Stürmer und Dränger nicht passt, so zeigt sie doch, ebenso wie der Stoßseufzer, der unserm Dichter in dem letzten Decennium seines Lebens beim Lesen spanischer Dichter entschlüpft, man merke, „dass die sogenannte Nachahmung der Natur der Poesie jener Zeit ziemlich ferne lag" (XIII. 225), wie tief verstimmt er über diese Naturwirklichkeit mit Naturwahrheit verwechselnden Bestrebungen war. Er wollte nicht haltlos im Blauen schwebende Gebilde ohne Zusammenhang mit Natur und Wirklichkeit, noch weniger aber mechanisches Nachbilden der Natur, welches keinen auswählenden Unterschied zwischen den Dingen kennen will und dem das Große und das Kleine, das Schöne und das Abstoßend-Ekelhafte gleich wichtig und gleich werth sind, ein Verfahren, das jede künstlerische Composition aufhebt zu Gunsten einer doch niemals durchführbaren, angeblich vollkommenen Naturtreue. Grillparzer vertrat dem gegenüber die sehr vernünftige Anschauung, dass „der Werth des Dichters eigentlich in der Art und Weise besteht, wie er die Natur betrachtet" (XII. 186), während „die technische Vollendung der Nachahmung" ihm ganz richtig als etwas fast Handwerkmäßiges erscheint, dessen Schöpfer mit dem Seiltänzer und dem Akrobaten, was die Wirkung seines Werkes betrifft, auf derselben Stufe

stehe, denn er kann ebensowenig wie dieser, jene Empfindungen hervorrufen, welche ein echtes Kunstwerk in uns erweckt, sondern „höchstens ein Erstaunen, wie es die Kunststücke eines sogenannten starken Mannes oder die unzähligen Gesichter in den Kirschkernen unserer Kunstkammern erregen" (XII. 132). In eben demselben 1819 oder 1820 geschriebenen Aufsatz (XII. 131—133), den wir am liebsten wörtlich hierher setzen möchten, so wichtig erscheint er uns, leugnet er sehr mit Recht, dass man die Natur wirklich nachahmen könne. Der besten gemalten Landschaft mangle die Bewegung, welche in einer wirklichen den Hauptreiz ausmache. Trotzdem wirkt das matte Abbild stärker als das lebendige Urbild, freilich nicht in gleicher Weise für alle Menschen. Warum ergreift uns der Anblick eines blitzgetroffenen Baumes? „Was beseufze ich? Den Baum? Er fühlt seine Verletzung nicht. Oder beseufze ich halb unbewusst das Fallen alles Großen, das Verblühen des Blühenden, „das Loos des Schönen auf der Erde"? Trage ich meine Empfindung auf den Baum über und ist er mir nur ein Bild dessen, was ich dabei denke?" Hier hat Grillparzer mit einem genialen Griff lange vor den beiden Vischer, Vater und Sohn, welche diese wahre Grundlage des Naturgenusses wissenschaftlich klarstellten, es ausgesprochen, worauf alle Freude an der Natur beruht. Nur dadurch, dass wir den Naturdingen unsere Empfindungen leihen, werden diese zu einem für uns Seelenvollen, das ästhetische Wirkungen höherer Art auf uns auszuüben vermag. Grillparzer hebt mit voller Berechtigung hervor, dass die Natur nicht unmittelbar auf uns wirkt, dass diese Übertragung der Empfindungen nicht jedem in gleichem Maße verliehen ist, dass darum „die Natur blos tiefer denkende und empfindende Menschen bewegt, indess die andern, durch zufällige Nebendinge zerstreut, gar nicht zum

Bewusstsein des eigentlich Wirksamen kommen". Diese Wirkung wird aber auch auf den „flacheren Beschauer" durch die Kunst erzielt, indem diese „mit Hinweglassung des für die Wirkung Gleichgiltigen oder Störenden" nur das darstellt, was die Empfindung hervorzurufen geeignet ist, die Aufmerksamkeit so „durch das Wegschneiden der gleichgiltigen Nebendinge" auf die Hauptsache concentrirt und dadurch erzielt, dass jeder vor dem Kunstwerk fühlt, „was er an dem Naturgegenstand weder bemerkte, noch ohne den Künstler je bemerkt hätte". Der Beschauer „wird die Idee des Künstlers erkennen und die Nachahmung wird nur das Mittel der Verständlichung gewesen sein". So bewährt sich die früher erwähnte Definition der Kunst als des Complexes der Mittel seine Gedanken auf den Zuhörer lebendig übergehen zu machen. Zugleich enthält diese allerdings zunächst nur auf die Malerei Bezug nehmende, leicht aber mutatis mutandis auf alle Künste übertragbare Erklärung der Kunstwirkung die schärfste Verurtheilung aller jener naturalistischen Bestrebungen, welche eben die gleichgiltigen, ja störenden Nebendinge nicht blos nicht weglassen, sondern mit ganz gleicher Wichtigkeit wie die Hauptsache selbst behandeln wollen. Diese Sorte Naturalisten sind meist nicht fähig zum „Auffassen und Wiedergeben des Gemüth-Ansprechenden in der Natur" und müssen sich deshalb mit einem mechanischen Abschreiben derselben begnügen, Kunsthandwerker aber nicht Künstler. „Die eigentliche Naturnachahmung aber, und die mit dem Abklatschen des Wirklichen nichts zu thun hat, besteht darin, dass den Beschauer des Kunstwerkes, das sich möglicherweise weit von dem gewöhnlich Vorkommenden entfernt, dasselbe Gefühl des Bestehens anwandelt wie bei Betrachtung der Natur" (XII. 165); in diesem Sinne fordert er auch bei Darstellung des Wunderbaren, welches er

keineswegs aus der Kunst verbannt wissen will, eine gewisse Naturnachahmung (XII. 134). Es ist Naturwahrheit, was jeder echte Künstler erstrebt, von der aber kaum etwas weiter entfernt ist, als öde, nüchterne Naturwirklichkeit, ganz abgesehen davon, dass letztere vollständig mit künstlerischen oder richtiger mit künstlichen Mitteln nie zu erreichen ist. Dieser Naturwahrheit zu Liebe, aber auch nur ihr zu Liebe, darf von der Naturwirklichkeit abgewichen werden. Dies drückt unser Dichter, ebenfalls 1819, so aus: „Jede Entfernung von der Natur in der Kunst ist entweder Stil oder Manier. Stil, wenn die Entfernung nach den Forderungen des Ideals geschieht; Manier geschieht sie aus was immer für einem andern Gesichtspunkte“ (XII. 141). Er erklärt es 1820 als die Aufgabe der Kunst, „dasjenige, was in der Natur als unzusammenhängende Theile erscheint, zu verbinden als ein Ganzes“ (XIV. 134) und nennt in demselben Sinne 1835 als das Streben der Kunst, in der Natur „eine Einheit für das Gemüth herzustellen“ (XII. 182), während die Philosophie sie zur Einheit des Geistes bringen solle, womit zugleich der Unterschied von Philosophie und Kunst treffend bezeichnet ist. Erstere wendet sich an die Vernunft, letztere an das Gefühl. Will nun die Vernunft allein über das Gebiet des Gefühls richten, so muss Unheil entstehen und deshalb tadelt Grillparzer gelegentlich „die philosophische Theorie in Kunstsachen überhaupt“ (XIV. 132). Wenn er auch dort seinen Widerwillen nur mit der unglücklichen Bemerkung zu rechtfertigen weiß, „die Regel passt nie auf alle Fälle“, was wohl kein Grund sein kann, gar keine Regeln aufzustellen, so liegt dem doch eine richtige Empfindung zu Grunde. Freilich trifft dieser Vorwurf nur die metaphysische, nicht die moderne psychologische Ästhetik. Psychologisch aber hat Grillparzer selbst 1820 die Kunst begründet und

wir sehen in dieser Erklärung derselben, welche übrigens ein halbes Jahrhundert später J. H. von Kirchmann ohne eine Ahnung von seinem Vorgänger in ganz ähnlicher Weise aufstellt, das wichtigste Blatt seiner kunstphilosophischen Aufzeichnungen.

Grillparzer ist sich darüber klar geworden, dass die Naturnachahmung im gewöhnlichen Sinne nicht der Zweck der Kunst sei. Wozu auch, meint er, „etwas nachahmen, das wir schon ohnehin in der Wirklichkeit besitzen". Auch Verschönerung der Natur kann die Aufgabe nicht sein: „denn, wer könnte die Natur im Einzelnen schöner machen als sie ist". „Was ist denn also die Kunst?" fragt er ungeduldig und ertheilt sogleich die befriedigendste Antwort: „Sie ist die Hervorbringung einer andern Natur, als die, welche uns umgibt, einer Natur, die mehr mit den Forderungen unseres Verstandes, unserer Empfindung, unseres Schönheitsideals, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt. Wenn wir dabei die äußere Natur nachahmen, so geschieht es nur, weil wir unserer Schöpfung auch eine Existenz geben und sie von einem leeren Traumbild unterscheiden wollen. Nun sind aber, so sehr es in unserer Willkür steht, den Dingen eine Essenz zu leihen, doch unsere Vorstellungen von Existenz durchaus nur vom Existirenden abstrahirt und gehen nicht weiter, als dieses; daher müssen wir wieder zur Natur unsere Zuflucht nehmen, und ihre Nachahmung ist nicht der Punkt, von dem wir ausgehen, sondern der, auf den wir zurückkommen" (XII. 133/4). Die Unzufriedenheit mit der realen Welt, die Sehnsucht nach einer besseren ist es also der die Kunst, wenn auch nicht wie die christliche Religion ihren Ursprung, so doch ihre Entwicklung und ihre Blüthe verdankt. Der Ursprung der Kunst ist das Bedürfnis nach Bethätigung, der Spieltrieb,

der Trieb nach Abwechslung und Aufregung, nach Erregungen gleichviel welcher Art, aber nur der Ungebildete bleibt auf diesen niedrigsten Stufen stehen, dem besser Fühlenden und tiefer Blickenden wird sie zur Flucht „aus des Lebens engen Schranken in der Ideale Reich". Ähnlich sagt Kirchmann:[1]) „Der Mensch erschafft sich seine ideale Welt, um dem Zwange und der Noth der realen zeitweise zu entgehen und den reinern Genuss idealer Gefühle zu erreichen". Im Schönen finden wir dieses geträumte, schönere Land am ehesten, und deshalb ist das Schöne, wenn auch nicht die alleinige Aufgabe der Kunst, so doch ihr Gipfelpunkt und Ziel, das Höchste, was sie leisten kann. Das Schöne reinigt, läutert und erhebt. Der Rohe sucht in der Kunst Erregung, der Gemüthvolle Erhebung. So hat Grillparzer schon vor 70 Jahren das wahre Wesen der Kunst erkannt und ausgesprochen.

Es ist ein tiefinnerliches Bedürfnis der Menschennatur, welchem die Kunst in ihrer Weise ebenso gerecht zu werden suchen muss, wie die Religion und die Wissenschaft. Die Wissenschaft sucht die Mittel zur Verwirklichung einer solchen höhern Lebensgestaltung auf dem nun einmal thatsächlich gegebenen Schauplatz der Menschheitsgeschichte, die Religion verspricht eine bessere Welt nach dem Erlöschen des irdischen Daseins, die Kunst stellt eine solche schönere Welt als vorhanden dar. Der Künstler erschafft eine neue Welt, stellt sie mit der zwingenden Gewalt der Thatsächlichkeit vor uns hin, niemand kann an ihr zweifeln, denn sie ist da. Unser individuelles Dasein ist, wie die Religion dies forderte, erloschen, während wir das Kunstwerk betrachten, allen Schranken

---

[1]) J. H. von Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage (Berlin, Springer. 1868), I. 268/9.

der Endlichkeit entnommen sind und leben wir nur in ihm. Nur wer diesen Zustand hervorbringen kann, ist ein Künstler; nicht wer Ideen hat, sondern nur wer sie glaubwürdig darzustellen vermag, verdient diesen Namen. Glaubwürdig stellt dar, wer naturgemäß, naturwahr darstellt; dass dies mit der heute so beliebten Naturwirklichkeit nichts zu thun hat, wissen wir bereits. Unermüdlich, in immer neuen Variationen, hat Grillparzer diese Ansichten ausgesprochen. Schon 1820 sagt er: „Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, sondern die Darstellung des Gedankens. Das bei den Deutschen so beliebte Vorherrschen der Idee, hat den Nachtheil, dass dabei leicht die Nachahmung der Natur als untergeordnet erscheint; ohne Naturgemäßheit gibt es aber in der Kunst keine Wahrheit, und ohne Wahrheit keinen Eindruck“ (XII. 135). Er behauptet: „Jede Kunst liegt in der vollkommenen Darstellung der mehr oder weniger unvollkommenen Idee; und dies zwar so sehr, dass nur darin ihr charakteristischer Unterschied von der Wissenschaft zu suchen ist“ (XII. 143), was er ein ander Mal dahin präcisirt: „Der Wert der Wissenschaft beruht auf der Idee, die Kunst auf der Darstellung der Idee“ (XII. 259). Raimunds Werke besprechend, erklärt er 1837: „Nicht in der Idee liegt die Aufgabe der Kunst, sondern in der Belebung der Idee“ (XIV. 174/5). Aus derselben Zeit dürfte der Ausspruch stammen: „Die Kunst besteht in der Lebendigmachung der Idee, in der Zurückführung des Gedankens auf die Wirklichkeit, in der Darstellung mit einem Worte“ (XII. 154). Hier hat unser Dichter das eigentliche Schlagwort gefunden: Die Idee lebendig machen, das ist die Aufgabe des Künstlers. Die Kunst, sagt er gelegentlich, „ist ein Gestalten, ein Formgeben, ein Lebendigmachen“ (XII. 259).

Auf das Engste hängt mit diesen Anschauungen zusammen, was Grillparzer über den Unterschied von Genie und Talent sagt (XII. 152—157). Wir müssen uns begnügen die Hauptpunkte hervorzuheben. 1835 schreibt er: „Genialität ist Eigenthümlichkeit der Auffassung; Talent, Fähigkeit des Wiedergebens, Genialität ohne Talent gibt keinen andern Wert als einen höchst persönlichen...... Das Talent . . ist das Vermögen, der Idee eine Überzeugung oder ein Gegenbild beizugesellen. Das heutige Deutschland ist die Heimat der Genialen und Talentlosen. — In Deutschland pflegt man Genie und Talent als Stufengrade derselben Kraft, als quantitativ verschieden zu betrachten. Ihr Unterschied ist aber qualitativ" (XII. 156). Hierin stimmen wir vollständig mit unserm Autor überein, man muss, wie er fordert, „einen specifischen Unterschied zugeben und das Genie in die Eigenthümlichkeit der Auffassung, das Talent in die Geschicklichkeit der Ausübung setzen" (XII. 153). Auch 1839 meint er: „Das Genie bezieht sich auf die Auffassung, das Talent auf die Ausführung. Talent ohne Genie behält immer seinen Wert, Genie ohne Talent ist ein Vorsatz ohne That, ein Wollen ohne Können, ein Satz ohne Überzeugung" (XII. 156). Geniale Ideen allein verleihen keinen künstlerischen Wert, talentvolle Darstellung bereits gangbarer Ideen besitzt solchen, aber Das, was die Kunst eigentlich leisten soll, das leistet keine der beiden Gaben in ihrer Vereinzelung, das vermag nur die so äußerst seltene harmonische Vereinigung beider zu bieten. „Wer die höchsten Gedanken hat, aber sie nicht darzustellen vermag, kann ein außerordentlicher Mensch sein, ein Künstler aber ist er nicht. Da man aber andererseits doch Gedanken haben muss, wenn man ihrer darstellen will, so ist allerdings Genie, verbunden mit dem Talente, Eigenthümlichkeit der Auf-

fassung Hand in Hand mit der Gabe der Lebendigmachung, das Höchste, was die Kunstwelt aufzuweisen hat" (XII. 154). Wer aber nach dem Angeführten glauben könnte, Grillparzer habe die Bedeutung des Genies in der Kunst zu Gunsten des Talentes unterschätzt, den möge ein Ausspruch von 1829 eines Bessern belehren, der zwar zunächst nur vom Dichter spricht, sich aber zweifellos auf alle Künstler bezieht: „Von einem Dichter als solchen fordern wir vor allem Originalität, Eigenthümlichkeit der Weltanschauung" (XIV. 143). In seiner Zeit herrschte die falsche Originalität, die sich für genial hielt, weil sie in einer Periode, in welcher die Ideen im Fluss waren, sich darauf verstand „aus dem wirbelnden Strudel ein paar Gedanken: qui heurlent de se trouver ensemble, herauszugreifen und gewaltthätig zu verbinden" (XII. 155). Diesen auch jetzt noch oft genug vorkommenden Leuten gegenüber verfocht unser Dichter sehr mit Recht die Ansicht, dass ein mäßiges Talent, welches seinen kleinen Ideenvorrath darzustellen verstehe, mehr werth sei als ein Pseudo-Genie, das nichts Lebensfähiges hervorzubringen vermöge.[1])

Gegen diese Originalität als künstliche Übertreibung der Eigenart richtet sich auch der Ausspruch aus dem Jahre 1845: „Der Künstler, an dem man die Originalität als charakteristische Eigenschaft hervorhebt, gehört schon deshalb in den zweiten Rang, denn die Geister ersten Ranges charakterisirt der Sinn für das Natürliche. Sie machen es wie alle andern, nur unendliche Male besser" (XII. 141). Fast mit denselben Worten wiederholte Grillparzer diese Ansicht

[1]) Auch hier stimmt Grillparzer mit Schreyvogel überein, der wiederholt (z. B. III. 98—104, 169/170, 241/242) das mäßige Talent höher stellt als jene falsche Genialität und es entschieden gegen diese in Schutz nimmt.

auch 1851 (XII. 140/141). Deshalb weiß er aber sehr wohl, dass in der Kunst „das Individuelle den eigentlichen Reiz ausmacht, der unterscheidet und erfrischt" (XII. 146).

Originalität als solche ist also noch kein Lob, am wenigsten in unserm Jahrhundert, wie auch sein Epigramm von 1854 besagt:

„So lang die Ideen geordnet und stät
Zeugt von Kraft wohl die Originalität;
Doch sind sie einmal gestört und im Fluss
Ist originell jeder Hasenfuß." (I. 225.)

Es ist nicht die Originalität, welche ein Kunstwerk hervorbringt, sondern die „Concentration aller Kräfte. Nur wenn das Kunstwerk für den Künstler eine Welt war, wird es auch eine Welt für den Beschauer" (XII. 150). Dies schrieb Grillparzer 1838 und zu Foglar (S. 30) sagt er im selben Sinne am 31. December 1843: „Die Hauptsache ist — Concentrirung." Hat sich mit Eigenart der Auffassung und Fähigkeit des Wiedergebens diese zähe Vereinigung aller Seelenkräfte auf den einen Punkt verbunden, dann erst entsteht ein wirkliches, ein hervorragendes Kunstwerk. Auf ein solches allein bezieht sich die Äußerung von 1822: „Unser Entzücken über ein Kunstwerk ist offenbar aus diesen drei Empfindungen zusammengesetzt: Das ist nicht blos möglich: Das ist! — So mein Innerstes ansprechend, so auf einen Punkt vereinigt, so Eins mit meinem Wesen habe ich es selbst in der Natur nicht gesehen). — Und das hat ein Mensch gemacht!" (XII. 149.) Es scheint uns, als ob sich die erste der drei Empfindungen, auf die Gabe des Genies beziehe, dessen Gange, wie unser Autor an einer andern Stelle (XIV. 93) sagt, „das Gefühl der Nothwendigkeit auf dem Fuße nachfolgt", die zweite auf die gebotene

Concentration aller Kräfte, welche größere Wirkung erzielt als der Natureindruck selbst, die dritte auf das Talent, welches einen Menschen befähigt, seinen Ideen eine solche plastische Körperlichkeit zu verleihen, sie so höchst lebendig darzustellen. Nur ein solches Kunstwerk erfüllt auch die hohen, aber zutreffenden Forderungen, welche unser Dichter (ebenfalls 1822) aufstellt: „Ein Kunstwerk muss sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar; und doch schon für das bloße Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes“ (XII. 142). So ist es! Das ist das Wahrzeichen des Genius! Seine Werke machen schon auf den flüchtigen, rohen Beschauer, dem jedes tiefere Verständnis abgeht, einen bedeutenden Eindruck; wie unendlich aber steigert sich derselbe bei näherer Betrachtung, welche ungeahnten Schätze schließen sich dem auf, der Sinn und Empfindung genug besitzt, um in immer eingehenderer Beschäftigung immer mehr in das heilige Geheimnis eines solchen Werkes einzudringen. Und doch! Bei allen Schauern des Entzückens, welche ihn umwehen, bei der eindringendsten, liebevollsten Betrachtung, welcher kein kleinstes und doch so unendlich reizvolles Detail entgeht und welche sich zugleich den offenen Blick für den mächtigen, überwältigenden Eindruck des Gesammtwerkes bewahrt, wie fühlt doch jeder, dass in diesen Schöpfungen noch unendlich mehr liegt als ihm offenbar wird, dass ihm das letzte Wort des Räthsels fehlt, dass alle Erkenntnis sich dem, was der Künstler wollte nur nähern, es aber nie erreichen kann! Man denke, um nur wenige Beispiele zu nennen, an Raphaels Schule von Athen, an den Moses des Michel Angelo, an Beethovens Neunte Symphonie, an Hamlet, Faust, Prometheus. Gerade über den letzteren hat Grillparzer in diesem Sinne sehr richtig bemerkt: „Um den

Äschylus zu ergänzen, müßte man erst selbst ein Äschylus sein“ (XIV. 13) und wenn Scherer[1]) sagt: „Die Quelle dichterischer Kraft können wir freilich nicht nachempfinden; im höchsten Sinne kann Goethe nur von Goethe verstanden werden“, so ist dies weitaus das Klügste, was in der ganzen „Poetik“ steht und enthält weit mehr Richtiges als Scherer selbst meinte. Wir ahnen bei all diesen Werken eben einen unendlichen geistigen Hintergrund, welcher in der Persönlichkeit des Schöpfers liegt. Wir fühlen, daß diese Persönlichkeit selbst noch weit mehr sei als das Werk, daß ihr Sein und Wesen in ihrer Schöpfung noch nicht voll aufgeht und gerade dies ist ein Grundzug, der den größten Künstlern gemeinsam ist und einen Theil des außerordentlichen Reizes ihrer Gebilde ausmacht. Grillparzer hat dies etwas unbeholfen und, was den Vergleich zwischen Lope und Goethe einer-, Calderon und Schiller andererseits anbelangt, vielleicht nur theilweise zutreffend 1824 so ausgedrückt, daß, „indes die beiden Letzten mit ihren Stoffen zusammenfallen und in jedem ihrer Werke immer das Beste liefern, was sie eben haben und sind; die beiden Erstern immer ober ihren Stoffen schweben und sich nur mit einem Theil ihres Wesens zu dem Werke herablassen, das sie gerade jetzt geben wollen“ (XIII. 30/31). Treffender ist, was er anschließend über Shakespeare äußert, doch glauben wir, daß sich das nun folgende trotz des „nur“ eigentlich auf alle größten Künstler in allen Kunstarten anwenden lasse: „Ich wüßte nichts, was mich mehr erquickte, als das Gewahrwerden einer solchen Geistesüberlegenheit. Nur Shakespearen ist es geglückt, diese Überlegenheit über das Werk in das Werk selbst hineinzutragen. Wenn anderen guten und vortrefflichen Schrift-

---

[1]) Wilhelm Scherer, Poetik (Berlin, Weidmann, 1888), S. 68.

stellern ihr Werk passt wie ein gut gemachtes Kleid, so passt es Shakespearen wie ein gut organisirter Körper. Überall ist bei ihm genug, aber eben weil nie, wo es gilt, zu wenig ist, wird man nothwendig auf die Idee eines vorhandenen Überschusses geleitet" (XIII. 31). Diese Überlegenheit des Hervorbringenden dem Hervorgebrachten gegenüber in der Schöpfung selbst niederzulegen, das ist das große Vorrecht des Genius, das gibt seinem Werk das Räthselhafte, das Unendliche, das ermöglicht dem Beschauer ein endloses Finden und Genießen. Hätte Grillparzer die verstreuten Bemerkungen über ästhetische Gegenstände, welche er bei den verschiedensten Anlässen oft nur flüchtig auf ein Blatt Papier warf, selbst vereinigt und zusammengestellt, dann wäre ohne Zweifel auch an diesem Punkte deutlicher die Erkenntnis zum Durchbruch gekommen, dass jeder Genius, eben weil er selbst mehr ist als sein Werk, unendlich mehr in dasselbe hineingelegt, als wir daraus herauslesen. So erklärt sich auch die vielbestrittene, aber kaum ernsthaft abzuleugnende Thatsache, dass in dem Werk des Genius oft sogar weit mehr liegt als dieser selbst ahnt, weil er eben unwillkürlich, unbewusst, oder wie Schmidkunz[1]) dafür gesetzt wissen will, ungewusst, manches hineingelegt hat, was der spätere Beschauer sodann manchmal zum Erstaunen des Künstlers selbst darin finden und insofern allerdings das Werk besser verstehen kann als sein eigener Schöpfer. Die Hervorbringungen des Genius sind oft für diesen eben so geheimnisvoll als für uns, die Empfänger der Gabe. Empfänger jedoch ist nur der Empfängliche.

Was macht aber den Menschen besonders empfänglich

---

[1]) Hans Schmidkunz, Analytische und synthetische Phantasie (Halle, Pfeffer, 1889).

für die Kunst? Es darf als das größte Verdienst Gustav Theodor Fechners um die Ästhetik betrachtet werden, erkannt zu haben, dass es der Reichthum an Ideenverknüpfungen, Ideenassociationen ist, welcher theils überhaupt erst eine Wirkung der Kunst ermöglicht, theils dieselbe ungemein verstärkt. Fechner selbst nennt zahlreiche Vorgänger, welche diese Ansicht mehr oder minder klar, keiner aber mit voller Schärfe und mit dem Bewusstsein ihrer ganzen Wichtigkeit zum Ausdruck brachten. Wir wollen ihm keinen Vorwurf daraus machen, dass auch er bei der ebenso allgemeinen als unverdienten Nichtbeachtung, welche bisher Grillparzers ästhetischen Studien zu Theil wurde, dieselben nicht kannte, aber die Gerechtigkeit erfordert es anzuerkennen, dass unser Dichter schon lange vor dem Erscheinen von Fechners „Vorschule der Ästhetik“ (1876) diesen Gedanken gefasst und seine Wichtigkeit erkannt hatte. Abgesehen von so vielen anderen Stellen, aus welchen die Erkenntnis spricht, dass die Ideen, welche den Anblick des Kunstwerks begleiten, und diejenigen, welche sich an diese ersten anschließen, einen großen Theil der ästhetischen Wirkung ausmachen, sei hier nur auf ein Blatt aus dem Jahre 1855 verwiesen, welches besagt: „Der Sitz der Kunst ist in der Empfindung, die einerseits den Unterscheidungen der Urtheilskraft nahe steht, andererseits durch Hineinreichen in den ganzen Menschen eine ungeheuere Verknüpfung — Ideenassociation — anregt“ (XII. 137). Die Empfindung also ist der Sitz der Kunst, weil sie jene großen Verknüpfungen anzuregen vermag, ohne welche die Kunst ihre Wirkungen nicht erzielen könnte. Durch diese Ideenassociation entstehen die Bilder im künstlerischen Menschen und durch eben diese Ideenassociation werden sie wirksam. Freilich hat Grillparzer diese Vorgänge nicht so scharf und klar dargestellt, dass dadurch Fechners Bemühungen

etwa überflüssig geworden wären. Immerhin aber sehen wir dem Dichter auch in Bezug auf diesen die ganze Ästhetik revolutionirenden Punkt schon lange vorher jene Ansichten in sich ausbilden, hegen und in abgerissenen Ausführungen niederschreiben, welche später von Männern der Wissenschaft, die von diesem werthvollen Bundesgenossen keine Kenntnis hatten, zur allgemeinen Anerkennung gebracht wurden.

Grillparzer war aber zu sehr Künstler, um sich zu der Meinung verleiten zu lassen, dass durch die Gesetze der Ideenassociation alles in der Ästhetik erklärt werden könnte, er wusste, dass dieselbe zwar zum Schaffen anrege, Bilder erzeuge, dass aber dadurch blos die Schöpfungen der Talente hinreichend erklärt seien, indess der Genius nicht von den Ideenverknüpfungen beherrscht werde, sondern diese beherrsche. Es scheint uns, dass er dies sagen wollte, wenn er sich (1819—20) so vernehmen lässt: „Die combinirende Phantasie liefert entweder 1. Bilder, die aus den Gesetzen der Gedankenassociation (durch das Gesetz der Zeitfolge und Gleichzeitigkeit, Ähnlichkeit und Verwandtschaft der Vorstellungen, sowie deren Beziehungen auf das individuelle Subjekt) zu erklären sind; oder 2. ihre Wirkungen sind aus dem Gesetze der Gedankenassociation nicht zu erklären; hier ist sie selbstthätig und macht die Grundbedingung des Dichtungsvermögens aus“ (XII. 131). Dass er aber auch die erste Thätigkeit der combinirenden Phantasie für eine künstlerische, wenn auch minderen Grades, hält, geht aus dem hervor, was er wenige Zeilen vorher meint, wo er die Phantasie als produktive Einbildungskraft erklärt, welche den von der Natur erhaltenen Stoff in neue Verbindungen bringt, und sagt, äußere sie sich als Combinationsvermögen, so geschehe dies unwillkürlich wie im Traum oder willkürlich

zu einem bestimmten Zweck oder mit Willkür aber „ohne eigentlichen Zweck, in welchem Falle sie das Dichtungsvermögen heißt.“ Der Ausdruck Dichtung bezeichnet hierbei nicht blos die Poesie, sondern alle Künste.

Grillparzer ist kein systematischer Ästhetiker, vielleicht nur weil er keiner sein wollte. Es darf uns also nicht Wunder nehmen, wenn er viele wichtige Capitel mit einer ihm gerade in den Sinn kommenden Bemerkung abthut. So müssen wir uns betreffs des Komischen mit einigen knappen Andeutungen aus dem Jahre 1830 begnügen, welche den Unterschied zwischen Witz und Komik festzustellen suchen. Der Witz ist korrosiv, gehört dem Geiste an, ist das Subjectiv-Lächerliche, die Komik expansiv, gehört dem Gemüthe an, ist das Objectiv-Lächerliche (XII. 148). Fast noch weniger erfahren wir über den Humor. Über dieses Thema ist die Unterredung des Dichters mit Foglar vom 10. März 1844 (S. 33) unsere einzige Quelle. Da sagt er: „Es ist zum Lachen, wenn man das Humoristische vom Lächerlichen sondern will.“ Hier dürfte Foglar, dessen Antheil am Gespräch das Büchlein mit übertriebener Bescheidenheit gänzlich verschweigt, wodurch manches unklar wird, widersprochen haben. Denn ein neuer Absatz scheint einen sehr mit Recht erhobenen Einwand berücksichtigen zu wollen, wenn es nun heißt: „Wenn es hier ja einen Unterschied gibt, so besteht er darin, dass der Spaß aus einem inneren Wohlbehagen, aus einer Lustigkeit hervorgeht, der Humor aber aus einer Selbstverspottung. Der Humorist ärgert sich über seine Lustigkeit.“ Diese Erklärung erörtert den Begriff des Humors zum Theil ja ganz richtig, erschöpfte ihn aber keineswegs und ist daher unzulänglich.

Über das Erhabene fasst Grillparzer sich am kürzesten (1819—20). Er meint nur, es sei kein dem Schönen an

die Seite zu stellendes Genre, vielmehr nur „ein Modus des Schönen und als solcher dem Lieblichen entgegengesetzt, beide als letzte Grenzpunkte des Schönen, über die hinaus das Reich der Schönheit aufhört, in den Bezirken des Kleinlichen und Gigantesken.“ Man wird über diese Erklärung streiten, man wird der Ansicht sein können, dass vieles Erhabene durchaus nicht unter den Begriff des Schönen passe, am allerwenigsten unter jenen, welchen Grillparzer selbst in nicht sehr origineller Weise aufstellt, wenn er 1836 schreibt: „Die Schönheit ist die vollkommene Übereinstimmung des Sinnlichen mit dem Geistigen“ (XII. 127), aber man wird ihm sicherlich zustimmen, wenn er sich im anschließenden Satze gegen ein unrichtiges Merkmal wendet, mit welchem man das Erhabene bestimmt zu haben glaubt: „Das Gefühl des Erhebens über sich selbst, das den Menschen beim Ansehen des Erhabenen ergreifen soll und als charakteristisches Zeichen desselben angegeben wird, muss die Betrachtung jedes Schönen begleiten und ist eben das Merkzeichen, an dem sich das Schöne von dem blos Wohlgefälligen ausscheidet“ (XII. 126). Dieses Erheben über sich selbst, welches uns an uns selbst vergessen läßt, taub und blind macht gegen alle Vorgänge um uns, welches uns ganz aufgehen läßt in dem angeschauten Gegenstande, ist allerdings, wie Grillparzer sagt, bei der Betrachtung jedes Schönen als Begleiterscheinung vorhanden, wenn man will, bildet es auch den Unterschied zwischen dem Schönen einerseits und dem blos Wohlgefälligen oder Angenehmen andererseits, aber es ist — und dies scheint unser Dichter an dieser Stelle zu übersehen — nicht blos dem Schönen eigen, sondern jeder starken Gemüthswirkung überhaupt. Deshalb wird eine andere Definition des Schönen vorzuziehen sein, welche auch aus dem Jahre 1836 stammt, und beide Seiten des Begriffes berücksichtigt. Sie lautet: „Schön ist

dasjenige, das, indem es das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich die Seele erhebt. Was dem Sinnlichen allein genug thut, ist angenehm. Was die Seele erhebt, ohne durch das vollkommene Sinnliche dahin zu gelangen, ist gut, wahr, recht, was man will, aber nicht schön“ (XII. 127). Dies ist die beste Erklärung des Schönen unter denen, welche Grillparzer gegeben hat.

Daneben findet sich eine bei unserm Schriftsteller und seiner Abneigung gegen alles Hineintragen von Metaphysik in die Ästhetik doppelt merkwürdige teleologische Wendung, welche mit Fr. Th. Vischer und Johannes Volkelt[1]) übereinstimmend oder vielmehr diese anticipirend das Schöne im Sinne des Pantheismus zu erklären sucht. Sie beginnt mit einer Betrachtung aus dem für Grillparzer als Kunstphilosophen so fruchtbaren Jahre 1819—20 über die Unendlichkeit des Schönheitsgefühls. Er sagt: „Das Gefühl des Schönen ist ein unendliches, weshalb es auch unter dessen charakteristische Zeichen gehört, dass dabei die Wirkung weit die veranlassende Ursache übersteigt.“ Für diese auch von uns zu theilende Ansicht sucht er nun nach einer Begründung. Er führt, vielleicht etwas übertreibend, die Wirkungen des Schönen auf den Geistes- und Gemüthszustand des Hörers oder Beschauers an, unter denen auch vorkommt: „Ist dir Gott noch unbegreiflich und unverständlich das All? fühlst du nicht deine Verwandtschaft mit den Wesen unter dir und mit Etwas über dir? Ist es nicht, als ob unsichtbare Fäden sich aus deinem Innern ausspannten und in ungeahnten Beziehungen die ganze Welt verbänden? Und das alles hätte der armselige Säulengang aus hartem Sandstein

[1]) Volkelt, Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik (Jena, Dufft, 1876).

nach dem oder jenem Verhältnis geordnet, bewirkt? Oder wäre es nicht das Gefühl der Ganzheit; das momentane Aufhören der Zersplitterung, in die das Leben unser Wesen versetzt; das Gefühl der Einheit alles Endlichen in einem Unendlichen, was diese Wirkungen hervorruft?“ (XII. 129.) Hier wird der pantheistische Gesichtspunkt am schroffsten betont. Der Gedanke der durch das Gefühl des Schönen hervorgerufenen Ganzheit, welcher den gesunden Kern jener Anschauungsweise bildet, kommt später eher zu seinem Recht, weniger in der zweiten Trauerrede für Beethoven, wo er undeutlich anklingt (XVI. 240), mehr in einem Ausspruch von 1839, wo er aber auch noch unsicher tastend auftritt: „Das Ästhetische ist vielleicht Eins mit dem Eindrucke, den das Vollkommene in seiner Art auf uns macht. Eben weil letzteres im Individuum gewöhnlich nicht vorkommt, erweckt es den Begriff der Gattung, des Zusammenhanges der Wesen, des Ganzen, und erhebt den Menschen so über sich, ja die Welt (XII. 138). 1844 wird die Idee knapp und klar in den Satz zusammengefasst: „Schön ist, was durch die Vollkommenheit in seiner Art die Idee der Vollkommenheit im Allgemeinen erweckt“ (XII. 127).

Auf diesem pantheistischen Seitenweg werden diejenigen Grillparzer nicht folgen, welche die Kunstphilosophie, solange es keine allgemein überzeugende Metaphysik gibt, vor der Identificirung mit einer bestimmten metaphysischen Richtung bewahren wollen, um ihr die Allgemeingiltigkeit zu retten, deren sie sonst zu Gunsten einer philosophischen Secte verlustig würde. Das Schöne bekäme auf diese Art einen ihm fern liegenden Zweck, nämlich den, auf die Erkenntnis bestimmter philosophischer Ideen hinzudeuten. Unser Dichter selbst hat sich wiederholt gegen solche Tendenzen verwahrt, so 1847 gegen den Versuch, „der Kunst die Erkenntnis der

Ideen zuzuschreiben" (XII. 147) einerseits[1]), so 1829—30 gegen den ihr „das Vergnügen im gewöhnlichen Verstande" zum Zweck zu geben andererseits, gegen letzteren noch heftiger, da man „durch das Unterschieben des bloßen Vergnügens als Zweck der Kunst den Künstler mit dem Taschenspieler in eine Klasse" setze (XII. 128); der Zweck des Schönen sei das Schöne, welches freilich stets Vergnügen im höhern Sinne hervorbringe. Wir sind daher berechtigt anzunehmen, dass diese pantheistische Unterströmung eben stets nur Unterströmung geblieben sei und dass als maßgebend nur jene Aussprüche betrachtet werden dürfen, welche wir bereits anführten und die als Absicht der Kunst bezeichnen, die Gedanken des Künstlers in lebendiger Form auf den Hörer oder Beschauer zu übertragen, eine andere, uns mehr befriedigende Natur hervorzubringen und welche das Hauptgewicht auf die Schönheit der Darstellung legen.

Mit der von Grillparzer gegebenen Abgrenzung des Gebietes der verschiedenen Künste schließt naturgemäß der allgemeine Theil seiner Kunstlehre und dies bildet zugleich den entsprechendsten Übergang zu den nicht minder wichtigen Ausführungen des Dichters zur ästhetischen Theorie der Einzelkünste. Unser Autor erklärt zunächst, dass und weshalb die einzelnen Künste so viel Gemeinsames haben, sodann

---

[1]) Es sei gestattet hierbei einen kleinen Irrthum richtigzustellen, der in meiner Schrift „Schopenhauer als Philosoph der Tragödie" (Wien, Konegen, 1888) unterlaufen ist, in welcher ich zuerst den Versuch machte, Grillparzers Aussprüche über Ästhetik wissenschaftlich zu verwerthen. Ich meinte dort (S. 128), Grillparzer habe dies „wahrscheinlich mit directer Beziehung auf Schopenhauer" gesagt. Da jedoch die citirte Stelle, was mir damals unbekannt war, aus einer Zeit stammt, in der die Schriften des großen Pessimisten noch wenig verbreitet waren, ist eine directe Beziehung auf Schopenhauer zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich.

worin dies Gemeinsame bestehe und in welchem Maße es in den Einzelkünsten zur Geltung gelange. Er sagt: „Wie unähnlich sie im Einzelnen sein mögen, so kommen sie doch in den Hauptbestimmungen, als einer und derselben Richtung des menschlichen Geistes, der Kunst angehörig, wie natürlich überein. Diese Grundbedingungen oder wesentlichen Bestandtheile aller Kunst nun sind: der sinnliche Eindruck, die Empfindung, der Gedanke. Was Einen dieser Faktoren entbehrt, gehört nicht mehr der Kunst an, verschieden aber ist das Maß des Antheils und die Stufenfolge, in der die verschiedenen Künste an denselben Theil nehmen. Die Malerei (Plastik mit einbegriffen) geht vom sinnlichen Eindruck aus, erweckt dadurch den Gedanken und durch diese die Empfindung. Die Musik, gleichfalls vom Sinn empfangen, geht jedoch unmittelbar auf die Empfindung über, und der Gedanke, der kaum je zum völligen Bewusstsein gelangt, ist in seiner Unbestimmtheit der letzte, gleichgiltigste Bestandtheil des Wohlgefallens oder Misfallens. Die Poesie endlich, die freilich auch sinnlich gehört oder gesehen werden muss, wo denn aus dem guten oder schlechten Fall der Verse allerdings ein Minimum von Lust oder Unlust entstehen mag, fängt doch eigentlich erst mit dem den Worten entsprechenden Gedanken an, erregt durch ihre Verknüpfung die Empfindung, und die nicht von außen hinein-, sondern von innen herausgehende Versinnlichung ist erst die letzte Stufe der Vollendung. Diese Unterschiede, wie gleichgiltig sie von vornherein scheinen mögen, bestimmen doch wirklich das Gebiet der Künste“ (XII. 151/2). Jedenfalls werden wir mit der Erklärung, weshalb die Einzelkünste so viel gemeinsam haben, was ja allererst eine Ästhetik möglich macht, sowie welches die Grundbedingungen der Kunst seien, unbedingter übereinstimmen können, als mit der Vertheilung des Ein-

flusses der drei Faktoren bei den Künsten. Man könnte mit mehr Recht behaupten, alle Künste beginnen mit dem sinnlichen Eindruck, erregen dadurch die Empfindung und zuletzt erst den Gedanken, wobei ja unbestritten bleiben soll, was das nicht klar ausgesprochene, aber doch deutlich hörbare Leitmotiv des Grillparzerschen Gedankenganges ist, daß Malerei und Plastik am stärksten und leichtesten auf die Sinne, die Musik auf die Empfindung, die Poesie auf den Geist (wie wir statt Gedanken hier wohl passender sagen werden) wirke. Alle Kunst besteht ja auch nach Grillparzers Meinung aus Gedanken, welche von und für empfindende Wesen versinnlicht erscheinen. Geht also der Weg des Schaffenden vom Gedanken durch die Empfindung zur Versinnlichung, so geht der Weg des Genießenden naturgemäß umgekehrt von der Versinnlichung durch die Empfindung zum Gedanken. Hieraus ergibt sich dann eine natürliche Stufenfolge der Künste, wonach die Musik höher steht als Malerei und Plastik, am höchsten aber die Poesie, eine Stufenfolge, welche Grillparzer zu bestätigen scheint, wenn er am wenigsten Aufmerksamkeit den sogenannten bildenden Künsten schenkt, weit mehr Raum in seinen Aufzeichnungen der Musik gönnt und am ausführlichsten über die Poesie spricht. Jedenfalls stimmt die hier versuchte Eintheilung der Künste, wenn auch nicht ganz mit den Worten Grillparzers, so doch um so eher mit seinem Geiste überein und „das Wort tödtet, aber der Geist macht lebendig.“

Wir wenden uns jener Kunst zu, in welcher Grillparzer selbst als Schaffender die höchsten Triumphe feiert, der Poesie. Wir haben durch diese Bezeichnung eigentlich schon das Feld abgesteckt, auf welches sich die Betrachtungen unseres Dichters beziehen. Lyrik, Epos, Drama: diese Gattungen allein betrachtet er als Theile der Kunst, alles andere sind

zweifelhafte Grenzgebiete oder gehört vollends ins Reich der Prosa, welches er als künstlerisch verwerthbar nicht gelten lassen will. Dies geht weniger aus seiner übrigens sehr anerkennenswerthen Definition der Poesie, als aus seinen sonstigen Äußerungen hervor. Wenn er nämlich (1820—1821) sagt: „Was die Lebendigkeit der Natur erreicht und doch durch die begleitenden Ideen sich über die Natur hinaus erhebt, das und auch nur das ist Poesie“ (XII. 158), so würde diese Erklärung ganz gut etwa auch auf den Roman passen; so ist es aber nicht gemeint. Grillparzer kennt keine Dichtung in ungebundener Rede, was nicht in Versen geschrieben ist, das ist ihm Prosa und was Prosa ist, das möchte er am liebsten unbarmherzig aus dem Gebiete der Kunst austreiben. Freilich vermag er nicht diesen radicalsten Standpunkt consequent durchzuführen; schon die Dichtungen in ungebundener Rede, vor denen die Namen Goethe, Schiller und Lessing stehen, verbieten dies und ein solches novellistisches Kleinod wie „Der arme Spielmann“ mußte seinem Verfasser denn doch die Überzeugung wankend machen, als ob ein Dichtergemüth sich nicht auch in solchen Formen, welche natürlich als Kunstformen gehandhabt werden müßten, auskünden könne. Die Heftigkeit, mit welcher er sich gegen alle Prosaformen wendet, entspricht der ganz berechtigten Opposition gegen das schon zur Zeit des „Jungen Deutschland“ aufgetauchte, seither auch vom „Jüngsten Deutschland“ zum Parteigrundsatz erhobene Dogma, als ob die Zeit der gebundenen Rede überhaupt vorüber sei, an Stelle des Versdrama das Schauspiel in Prosa treten müsse und überdies das Drama seinen führenden Platz an den Roman, der zugleich das Epos vertreten solle, abzugeben habe. Die ungebundene Rede soll nach dieser zumeist von Leuten, die keinen ordentlichen Vers zu Stande bringen, vertretenen

Ansicht die bisher als Hauptgebiet der Dichtkunst geltenden Formen der gebundenen Rede nicht nur ersetzen, sondern sogar bei weitem überbieten. Es ist gewiss kein Zufall, dass die markantesten Äußerungen unseres Dichters über diesen Gegenstand in ein Jahr (1839) fallen. In Versen höhnt er:

„Ob ihr weiter gebracht die Poesie?
Die Frage ist etwas verwickelt;
Erweitert habt ihr wirklich sie,
Da ihr die Prosa drangestückelt“ (I. 226).

Gegen die so beliebte Ansicht, als ob die Poesie nur eine durch Reim und Rhythmus verschönte Prosa sei, polemisirend, schreibt er voll bittern Unmuths: „Ihr habt die Poesie zu etwas Menschlichem gemacht, sie ist aber etwas Göttliches; sie ist nicht die Prosa mit einer Steigerung, sondern das Gegentheil der Prosa“ (XII. 166). Andere ähnliche Aussprüche aus demselben Jahre übergehend, sei nur darauf verwiesen, wie er sich 1834 noch gemäßigter über den Roman ausdrückt, indem er sagt: „Es besteht die Poesie aus zwei Theilen: Poesie der Auffassung und Poesie der Darstellung; der Roman ist deshalb auch nur höchstens halbe Poesie“ (XII. 166), indes er ihn 1839 in einer den Unterschied von Roman und Novelle trefflich kennzeichnenden Niederschrift als das vergebliche Bemühen der Prosa zu Poesie zu werden charakterisirt: „Unterschied von Roman und Novelle: Die Novelle ist das erste Herabneigen der Poesie zur Prosa; der Roman das Hinaufsteigen der Prosa zur Poesie. Jede gute Novelle kann man in Verse bringen, sie ist eigentlich ein unausgeführtes poetisches Sujet; ein versificirter Roman wäre ein Unding. Daher im Roman die Begebenheiten vielfach vermittelt, in der Novelle positiv

auftretend, so dass in ersterem die Ursachen vorherrschen, in zweiter die Wirkungen. Der Roman psychologisch, die Novelle psychopathisch; der Roman, wie schon Goethe bemerkt hat, retardirend, die Novelle fortschreitend" (XII. 171/2). Der Novelle also stellt sich Grillparzer weniger feindselig gegenüber und er hat ja gewiss darin Recht, dass es leichter ist, in ihr als im Roman den poetischen Charakter der Dichtung zu wahren, poetische Prosa zu schreiben, so sehr sich auch unser Dichter vor einer solchen Nebeneinanderstellung entsetzt hätte. Wir können vielleicht die Novelle zur Kunst im engeren Sinne zählen, der Roman steht eigentlich schon außerhalb dieses Rahmens, er ist genöthigt, so viele prosaische Elemente in sich aufzunehmen, dass er nicht gut poetisch behandelt werden kann. Er stellt ein unklares Grenzgebiet zwischen Dichtung und Wahrheit dar. In die Wolken kann er sich nicht erheben, der reine Äther ist sein Lebenselement nicht, dazu haftet ihm zuviel Erdenschwere an; wie wäre es, wenn man ihn ganz auf den Erdboden versetzte und ihm die Aufgabe zuwiese, die Welt wie sie ist abzubilden, indess die eigentliche Kunst, die Dichtung eine neue Welt erschafft. Der Roman neigt mehr und mehr zum extremen Realismus, und wenn er nur nicht zum widerwärtigen Zerrbild der Welt, im fälschlich so benannten Naturalismus wird, so hat er Recht. Der Roman sei Sittengeschichte, er gebe sich als „menschliche Dokumente", als Culturgeschichte fremder Völker und Zeiten sogar als Tendenzroman zur eindringlicheren Verbreitung von religiösen und politischen Lehren, all dies und was von allgemein menschlichem Interesse er sonst in seinen Kreis ziehen will, sei ihm widerspruchslos eingeräumt, nur halte man sich dabei stets gegenwärtig, dass er der Poesie nicht über-, sondern untergeordnet ist, dass der wirkliche Dichtergeist, der uns ewige Offen-

barungen zu bieten hat, sich nach wie vor mit poetischem Schwung, in bilderreicher Sprache, in begeisterten und begeisternden Versen aussprechen wird, dass er der schrankenlosen Freiheit des Romans die gebundene Rede stets vorziehen wird, eingedenk des Spruches: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.“ Es ist hier nicht der Ort, unsere Ansichten über den Roman und die Rolle, welche ihm neben der eigentlichen Dichtung zufallen soll, auseinanderzusetzen. Diese flüchtigen Andeutungen sollen nur im Hinblick auf Grillparzers Anschauungen eine Ansicht skizziren, welcher dieser sich hätte anschließen können. Unser Dichter konnte nie zugeben, dass ein Werk der Aufnahme ins Heiligthum der Dichtkunst würdig sei, welches nicht auch formell denjenigen Ansprüchen genüge, die er an jede Dichtung stellen zu müssen glaubte:

„Was tief gedacht und wahr gefühlt,
Nach oben hebt, verborgen wühlt,
Du sprichst es aus und es gelingt:
Doch Prosa spricht — die Dichtung singt.“ (I. 223.)

Die Abneigung gegen den Vers findet sich und fand sich merkwürdigerweise stets nur bei denen, welche keine Verse machen konnten; uns ist kein Dichter bekannt, der vortreffliche Verse geschrieben, dennoch aber der ungebundenen Rede den Vorzug eingeräumt hätte. Die neueste Zeit geht zu weit in der Überschätzung des Romans, wie Grillparzer in der Unterschätzung desselben. Seine Abneigung gegen den Roman stieg mit den Jahren; wir sahen schon, wie er 1839 schärfer urtheilt als 1834, später aber verurtheilt er ihn ganz und schließt ihn völlig aus dem Reiche der Dichtkunst aus. Am 11. August 1844 sagte er nämlich zu Foglar (S. 38): „Mich schauert immer, wenn ich daran denke, dass

die Italiener den Roman bei sich einführen. Durch zwei Jahrhunderte behalfen sie sich, freilich auf eine erbärmliche Art, mit ihren Sonetten; aber es war doch Poesie. Der Roman ist Prosa."

Es hängt diese Anschauung auf das Engste mit der Auffassung vom Wesen der Kunst zusammen, welche wir früher als den wichtigsten Punkt in Grillparzers ästhetischen Bemerkungen bezeichnet haben. Während diese Äußerung aus den Jahren 1819—20 stammt, drückte unser Dichter noch am 14. Februar 1847 speciell über das Wesen der Poesie ganz dieselbe Ansicht aus, wenn er zu Foglar (Seite 49/50) sagt: „Die Poesie ist — mir wenigstens — ein Flüchten aus der Wirklichkeit; damit es aber Gestalten werden, muss es in die Wirklichkeit zurückkehren. Poesie ist Ausgang aus dem Leben und Rückkehr ins Leben. Wer aber auch Intention und Idee aus dem wirklichen Leben entlehnt, der bietet uns Prosa. Die Wahrheit ist immer prosaisch und die vergangenen Zeiten sind, da sie Gegenwart waren, ebenso prosaisch gewesen, wie die heutige." Diese richtige Überzeugung, dass alle Zeiten als Gegenwart prosaisch sind, nur im Rückblick poetisch scheinen, bringt er auch zum Ausdruck, wenn er über den Glorienschein, mit welchem wir das klassische Alterthum zu umgeben pflegen, zu Foglar (S. 37) sagt: „Die Geschichte Roms und Athens gilt uns als der Inbegriff alles Großen und Erhabenen. Aber diese Täuschung ist unserm Gefühle nothwendig." Wir müssen solche süße Täuschungen hegen um „in dieser miserablen Welt — miserabel, weil die Menschen miserabel sind", wie er (tiefer blickend als die berühmtesten Pessimisten, welche die Übel fast nur in der Welteinrichtung, statt in der verderbten Menschennatur suchen) sich zu Foglar (S. 56) am 27. Juni 1848 äußert, den Muth nicht zu verlieren.

So schreibt er 1834 mit direkter Wendung gegen die „Nothwendigkeit einer neuen Richtung der Poesie“, welche eben in der dichterischen Behandlung der Gegenwart liegen sollte: „Den Bedürfnissen der Gegenwart klebt immer etwas Prosaisches an, nur die Erinnerung ist poetisch“ (XII. 169). 1841 meint er: „Die Gegenwart ist nie poetisch, weil sie dem Bedürfnis dient: Das Bedürfnis aber ist die Prosa“ (XII. 162). Auch in Versen hat er 1844 diese Ansicht verkündet:

„Was ist, ist dem Bedürfnis unterthan,
Vergangnes, weil verklärt, ziemt Dichterzungen“. (I. 207.)

Es ist die Forderung der poetischen Ferne, welche hier ausgesprochen wird und welche ja insoweit ihre Berechtigung hat, als es wirklich viel schwerer, in manchen Fällen geradezu unmöglich ist, einen mitten aus der prosaischen Gegenwart herausgegriffenen Stoff echt poetisch zu behandeln. Es ist also gewiss besser, sich keine unnützen Schwierigkeiten zu schaffen und die Handlung lieber in ferne Zeiten zurückzuverlegen, welche schon von jenem Schimmer der Verklärung umflossen sind, dessen die harte, rauhe Gegenwart, die im nüchternen Tageslichte vor uns sich ausbreitet, durchaus entbehrt. Besonders in der Tragödie ist es geradezu undenkbar einen Stoff, der in unserer Zeit in bürgerlichen Kreisen spielen soll, in Versen mit allem Schmuck und Glanz des Metrums, des Reimes und der Bilder auf die Bühne zu bringen. Ein solches Verfahren würde jede Glaubwürdigkeit im Keime ersticken; das größte Talent müsste an der Klippe der Lächerlichkeit scheitern. Es bleibt also, wenn man auf die Darstellung solcher Stoffe nicht ganz verzichten will, dem bürgerlichen Drama nichts übrig, als den Vers und alle Vortheile, welche mit ihm zusammenhängen, zu

opfern, um seinen unüberwindlichen Nachtheilen zu entfliehen. Freilich muss der Dichter nun doppelte Sorgfalt darauf verwenden, nicht auf der Sandbank der Prosa zu stranden. Es gehört weit mehr lebendig machende Kraft dazu, einen Stoff aus der Gegenwart in eine wirksame und Wirkung verdienende Tragödie umzuschaffen, als bei einem Stoffe aus der Vergangenheit erforderlich ist. Wirklich gelungen ist dies in unsern Tagen unter den deutschen Bühnenschriftstellern nur einem Manne: Ludwig Anzengruber, dem genialen Dichter des „Meineidbauer". Solche Werke aber führen eine beredte Sprache und man kann wohl keinen Augenblick in Zweifel sein, dass auf das Drama in Prosa jene Vorwürfe nicht passen, welche Grillparzer mit Recht gegen den Roman erhebt. Man wird ihm, soweit das Drama in Betracht kommt, aber auch nur so weit, als es sich um dieses handelt, nicht beipflichten können, wenn er am 3. December 1843 gegen Foglar (Seite 29) bemerkt: „Es ärgert mich, wenn ein guter Dramatiker in Prosa schreibt. Es ist recht miserabel, wenn ein Mensch keinen innern Halt hat und herumtanzt, wie die Andern pfeifen. Von jeher war der Vers die Sprache der Poesie, und Prosa die der Wirklichkeit. Die Poesie aber will sich eben von der Wirklichkeit entfernen, darum soll sie sich auch im Ausdruck von ihr unterscheiden; nur die Elemente muss sie von ihr nehmen. Poesie in Prosa ist Unsinn; darum mag ich keinen Roman oder nur ausnahmsweise lesen". Andererseits wird man ihm sicherlich beistimmen, wenn er schon 1818 erklärt, das Theater solle „ein Zufluchtsort vor der Erbärmlichkeit des Alltagslebens und nicht ein reflektirender Spiegel desselben" sein (XIV. 199), aber dies hindert nicht, dass es auch Stoffe der Gegenwart in der ihnen entsprechenden Weise verkörpere. Und wenn Grillparzer in den der

oben citirten Stelle vorausgehenden beiden Versen den Euripides sagen läſst:

„Was heut geschehn preis' ich dem Lied nicht an
Und Gegenwärt'ges hab' ich nie besungen" (I. 207)

so hat doch Äschylus, den er eben dort „erreichbar wohl für Keinen" nennt, einen Vorgang der unmittelbaren Gegenwart seinen „Persern" zu Grunde gelegt, wobei er freilich die berechtigte Forderung der poetischen Ferne erfüllte, da sein Drama in dem weit entlegenen, fabelhaften Heimatland des Xerxes spielt. „Emilia Galotti", „Die Räuber", „Kabale und Liebe", „Clavigo" wären weitere Gegeninstanzen und wohl auch wirksamere, um die Ansicht zu widerlegen, als ob das ernste Drama sich nicht der Gegenwart mit Erfolg bemächtigen könne und als ob der Vers ein unentbehrliches Ingrediens der Dichtung sei. Was die Anwendung der Prosa betrifft, so wollen wir nicht darauf Gewicht legen, daſs der junge Grillparzer selbst zwei historische Trauerspiele in ungebundener Rede begann — „Robert, Herzog von der Normandie" im Sommer 1808 und „Die Pazzi" Ende 1812 — obwohl hier der Vers besser am Platze wäre, daſs er ein bürgerliches Schauspiel in Prosa, den Einakter „Die Schreibfeder" (1811) verfaſste,[1]) wohl aber ist eine Äußerung

[1]) Damals stand Grillparzer wohl noch unter dem Einflusse der Ansichten Schreyvogels, der sich energisch dagegen wehrte, „daſs der Vers die Wesenheit der Poesie ausmache" (III. 295); besonders das bürgerliche Drama in Prosa, in allen seinen Gattungen als Lust-, Schau- oder auch Trauerspiel findet in Schreyvogel-West einen warmen Anwalt (IV. 319—325). In diesem hochwichtigen Punkte gingen also die Meinungen der beiden Männer ganz auseinander, obwohl Schreyvogel es auch im persönlichen Verkehr (1816—1832) nicht unversucht gelassen haben wird, den Dichter bei den Anschauungen seiner Jugend zu erhalten.

aus dem Jahre 1848 bemerkenswerth, wo er Goethes „Geschwister“ entschieden vertheidigt (XIV. 121/2), um so bemerkenswerther, weil er, wie wir sahen, in den Jahren 1834—1844 in seinen diesbezüglichen Anschauungen immer herber wurde. So verwahrt er sich 1844 ganz energisch dagegen, dass man „neuerlich in der Novelle“, welche er doch früher gelten zu lassen geneigt war, auch nur „ein Surrogat für das Epos hat finden wollen. Die Poesie hat aber mit der Prosa nichts gemein, die eine fliegt, die andere geht, die eine singt, die andere spricht. Ein eigentlich poetischer und poetisch concipirter Gedanke würde sich aber in Prosa so abgeschmackt ausnehmen, als ein prosaischer in Versen“ (XIV. 153). Wenn er nun 1848 neben den „Geschwistern“ auch seinen „Armen Spielmann“ erwähnt, so darf wohl die schon früher aufgestellte Ansicht, dass diese Erfahrung am eigenen Fleisch und Blut ihn zu richtigeren Ansichten über das Wesen der Novelle bekehrt habe, um so eher auf Zustimmung rechnen. Hier bewährte sich „die überwältigende Macht der Production“ gegen vorgefasste falsche Theorien, welche Grillparzer, wie wir schon sahen, gelegentlich preist. Deshalb begleitete ihn aber doch die Grundanschauung sein Leben lang, dass nur der ein wahrer Dichter sei, welcher in Lyrik, Epos oder Drama etwas zu leisten vermöge. Am schärfsten betont er diese Ansicht bereits 1823 gegen Walter Scott, welchen „mit Shakespeare zu vergleichen, ja wohl gar zusammenzustellen“ er mit begreiflicher Entrüstung als die größte Verrücktheit bezeichnet. Er geht aber noch weiter und sagt: „Man kann kühn von ihm als Dichter behaupten, dass er weder im eigentlichen Epos noch im Drama, noch in der höheren Lyrik etwas Bedeutendes zu leisten vermöge. Er ist auf die *Erzählung* beschränkt; braucht es mehr, um ihn von jeder eigentlich höhern Rangstufe auszuschließen?“

(XIV. 103.) Mit dieser zuletzt entwickelten Anschauung, welche dem Prosaiker auch sein Recht lässt, ihn aber mehr in den Vorhof des Tempels verweist und zum mindesten vom Allerheiligsten der Kunst ausschliesst, werden alle, die im Ganzen Grillparzers Ansicht billigen und nur nicht mit ihm ins Extrem gehen wollen, sich einverstanden erklären können.

Noch andere zweifelhafte Gattungen will Grillparzer nur ungern dulden und verweist sie mindestens zum Theile aus dem Gebiete der Poesie, beziehungsweise der Kunst. Es sind dies die Allegorie und die Fabel mit lehrhafter Tendenz. Erstere definirt er 1819—1820 so: „Die Personification als Versinnlichung eines Begriffes wird dann zur Allegorie, wenn nicht die Schönheit der Darstellung, sondern der Begriff selbst als Hauptsache und Zweck erscheint und die Versinnlichung nur als Mittel zur Möglichkeit (wie in der bildenden Kunst) oder zur grösseren Eindringlichkeit und Annehmlichkeit der Darstellung des Begriffes (wie in der Poesie) angewendet wird. Die Allegorie gehört daher, wie die äsopische Fabel, nur zum Theile ins Gebiet der Kunst" (XII. 166). Zwei Mal äussert er sich im Jahre 1822 mit grösster Entschiedenheit gegen die Allegorie. Bei Besprechung Swifts schreibt er: „Für mich gibt es nicht leicht etwas Marternderes, als eine lang fortgesponnene, streng beobachtete Allegorie, wo man das, was man vor sich hat, immer erst vernichten muss, um überhaupt etwas zu haben. Wie gefährlich ist überhaupt alle Allegorie in der Kunst!" (XIV. 102) und im Anschluss an jene bereits citirte Stelle von der Unergründlichkeit echter Kunstwerke heisst es: „Wer etwas schafft, das der gemeinmenschlichen Fassungskraft nichts ist und erst der tiefsinnigen Reflexion sich gestaltet, hat vielleicht ein philosophisches Problem

glücklich in poetischer Einkleidung gelöst, aber er hat kein Kunstwerk gebildet“ (XII. 142). Die Schönheit der Darstellung erscheint in all diesen Ausführungen als künstlerisch weit wichtiger als das, was dargestellt wird, ein Grundsatz, den sogar der Naturalist, sofern er nur Künstler ist, billigen wird, indem er sich höchstens vorbehält das Wort Schönheit für seine Anschauungsweise durch Richtigkeit oder, um für alle sich befehdenden Ansichten auf dem Boden der Kunst giltig zu sein, durch Vollkommenheit zu ersetzen. Unerwähnt bleibt bei Grillparzer das Märchen, welches er jedoch zweifellos ebenso wie die Novelle auch in prosaischer Form zur Poesie hinzuzählte, hat er doch selbst in „Melusina“ ein Märchen poetisch verwerthet. Wenn er dagegen das Lehrgedicht nicht erwähnt, so geschieht dies wohl nur darum, weil er überhaupt nicht daran dachte, dass jemand dasselbe ernsthaft zur Poesie rechnen könne. Was hätte er erst gesagt, wenn er es hätte miterleben müssen, dass Ansichten auftauchen, wie die in Scherers „Poetik“ (S. 27) ausgedrückte, wonach nicht nur das Lehrgedicht in Versen zur Poesie gehöre, sondern „auch das Lehrgedicht prosaisch behandelt werden könnte“ und doch so, dass es zur Poetik gehörig bliebe, worunter sich kaum jemand etwas Klares und Vernünftiges wird denken können. Grillparzer hat den Grund, weshalb anfangs das Lehrgedicht zur Poesie gerechnet wurde, heute aber nicht mehr dahin gezählt werden soll, überhaupt unnöthig geworden ist, 1847 sehr treffend dargelegt: „Es geht der Poesie geradeso oder vielmehr umgekehrt wie der Philosophie. Letztere ist bei ihrem Entstehen mit der Religion vereinigt und umfasst das ganze Schauen, Ahnen und Denken des Volkes, bis sie sich endlich von ihr scheidet und sich auf das durch den Verstand Erweisbare beschränkt. Ebenso ist die Poesie Anfangs das Organ für den Ge-

sammtinhalt des menschlichen Geistes. Später nach Erfindung der Prosa, überläßt sie dieser das Lehrhafte und behält für sich die Darstellung, die Empfindung, statt der Einsicht die Aussicht“ (XII. 163).

Die Poesie will überhaupt nicht belehren, sie soll nicht dazu dienen, irgend welche Kenntnisse zu verbreiten, sie ist, wie unser Dichter 1821 schreibt, keine „Normalschule der zweiten Potenz für erwachsene Kinder, worin ihnen das Lesen mittelst in Zucker gebackener Buchstaben recht angenehm beigebracht würde“, es handelt sich in ihr nicht um „die Anerkennung irgend eines moralischen Satzes, einer Wahrheit, eines Begriffes, will's Gott einer Idee“ (XII. 124). Ebenso entschieden äußert er sich 1834 über Viktor Hugos Behauptung: „Le théâtre est une chose, qui enseigne et qui civilise. Warum nicht? indirekt und beiläufig; aber direkt und als Zweck ist es das Unkünstlerischste, das man sich denken kann“ (XIV. 66). Und unverändert derselben Ansicht treu, meint er 1852 ärgerlich: „Der Franzose will seinen Leser unterhalten, der Deutsche, der neuere nämlich, will ihn immer belehren. Ich bin jedem dankbar, der mich unterhält; wenn mich aber jemand belehren will, so seh' ich mir den Meister vorher zweimal an“ (XII. 266). Ebenso eifrig wendet er sich gegen die Moral als Gesetzgeberin der Poesie. 1829 sagt er: „Die sogenannte moralische Ansicht ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge dieser letzteren gerade darin besteht, daſs man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält“ (XII. 142) und 1833 meint er: „Die moralische Kraft gehört auch in den Kreis der Poesie, aber nicht mehr, als jede andere Kraft, und nur insofern sie Kraft, Realität ist; als Negation, als Schranke

liegt sie außer der Poesie: und gerade um die Lebensgeister von den ewigen Nergeleien dieser lästigen Hofmeisterin etwas zu erfrischen, dem inneren Menschen neue Spannkraft zu geben, flüchtet man von Zeit zu Zeit aus der Werkstube des Geistes in seinen Blumengarten" (XII. 160). Dass er deswegen nicht in das entgegengesetzte Extrem verfiel, die Moral oder gar den sittlichen Maßstab ganz aus der Poesie hinweg weisen zu wollen, werden wir noch wiederholt zu sehen Gelegenheit haben. Hier sei deshalb nur darauf aufmerksam gemacht, dass er selbst bei den Spaniern, welche er doch so hoch schätzt, daß er gelegentlich meint, ein Mittelweg zwischen Calderon und Lope de Vega „stehe dem deutschen Geist näher, als der gar zu riesenhafte Shakespeare" (XIII. 131), in einer Weise, welche die Misbilligung in sich schließt, ihre Art erwähnt, „die die ästhetische Abschätzung von der moralischen beinahe völlig trennte" (XIII. 146).

Belehren und bessern also soll die Poesie nicht, wenn es auch nicht ausgeschlossen bleibt, dass sie dies nebenher auch bewirkt. Was soll sie denn? Erfreuen und erheben. Diese Aufgabe aller Kunst ist auch die ihre. Sie erhebt durch Rührung und Erschütterung, sie erfreut durch die Art und Weise, wie sie ihre Probleme darstellend verkörpert, durch die vollendete Form. Der Gehalt erhebt, die Form erfreut. Erhebung durch hohe Gedanken gewähren uns aber auch Religion und Wissenschaft, diesen Vorzug theilt die Poesie mit ihnen, sie übertrifft sie aber durch die erfreuende Form. Wir hörten es schon: „Die Form ist göttlich . . . Durch die Form beruhigt die Kunst und ist allem Wissen überlegen" (XIII. 167). Und schon 1822 spricht Grillparzer es aus, dass auch in der Poesie nicht die Idee, sondern die Darstellung der Idee, ihre Lebendigmachung die Hauptsache sei; Ideen haben kann jeder geistig Begabte, sie darstellen,

sie aus dem Reich der Träumereien in eine für den Hörer zwingende Wirklichkeit hinüberzuführen: das vermag nur der künstlerisch Begabte. „Nicht die Ideen machen den eigentlichen Reiz der Poesie aus; der Philosoph hat deren vielleicht höhere: aber dass die kalte Denkbarkeit dieser Ideen in der Poesie eine Wirklichkeit erhält, das setzt uns in Entzücken. Die Körperlichkeit der Poesie macht sie zu dem, was sie ist, und wer sie, wie die Neuern, zu sehr vergeistigt, hebt sie auf“ (XII. 167/8). Jeder großen Dichtung liegen Ideen zu Grunde, aber erst die Ausgestaltung derselben in bestimmten Formen gibt der Schöpfung künstlerischen Werth, denn „alle Kunst beruht auf Gestaltung, Formgebung, Bildung“ (XII. 162) ruft uns der Dichter 1838 zu. Aus demselben Jahre stammt eine treffliche Definition des Unterschiedes zwischen Kunst und Wissenschaft, die sich auf das Vorhergehende stützt und ihrerseits die Basis für eine auf sie aufgebaute Erklärung des Wesens der Poesie abgibt: „Wissenschaft und Kunst oder, wenn man will: Poesie und Prosa, unterscheiden sich von einander, wie eine Reise und eine Spazierfahrt. Der Zweck der Reise liegt im Ziel, der Zweck der Spazierfahrt im Weg“ (XII. 159). Harmloses Vergnügen an gefälliger Form des Gebotenen allein ist ebensowenig echt poetisch, wie „auf den Gedanken losgehen, ohne sich um das Bild viel zu kümmern. Diese Geistesverfassung gehört der Wissenschaft an, zerstört aber die Kunst“, sagt unser Autor mit Recht und erklärt letzteres als Mangel an Kunstsinn, denn dieser besteht darin, „den Gedanken im Bilde zu genießen“ (XII. 145 und XIV. 155). So kommt er denn folgerichtig noch im selben Jahre 1838 zu dem bedeutungsvollen Ergebnis: „Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern“ (XII. 159).

Auch nach Volkelts Meinung, der sonst dem Ästhetiker Grillparzer Unrecht thut, wird durch diesen Ausspruch „in treffender Weise“ das Verhältnis bezeichnet, in welchem „Ideen und Gedanken zur Dichtung stehen“ (S. 130). Unser Dichter hält die richtige Mitte zwischen der gar zu einseitigen Gehalts- und der nicht minder einseitigen Form-Ästhetik.

Er unterscheidet auch (1835) mit richtigem Blick zwischen philosophischer und poetischer Idee, „von denen die erste auf einer Wahrheit beruht, die zweite auf einer Überzeugung“ (XII. 182). 1834 meinte er: „Philosophisch wahr ist, was sich erweisen läſst; poetisch wahr das, wovon man überzeugt ist, oder besser, was man als wahr fühlt, im Gegensatz von dem, was man als wahr weiß“ (XII. 147). Diese Wahrheit dessen, was man weiß, ist prosaisch und daher unkünstlerisch, die Wahrheit dessen, was man fühlt, ist poetisch und daher allein künstlerisch verwerthbar, auch wenn sie in Folge der mit ihr vollzogenen Umwandlung sich wesentlich geändert hat und sich mit der Wahrheit des Philosophen, mit der wissenschaftlich erwiesenen Wahrheit nicht mehr deckt. Hierüber schreibt Grillparzer 1838: „Die prosaische Wahrheit ist die Wahrheit des Verstandes, des Denkens. Die poetische ist dieselbe Wahrheit, aber in dem Kleide, der Form, der Gestalt, die sie im Gemüthe annimmt“ (XII. 161/2). Dieselbe Anschauung findet sich schärfer entwickelt in der „Selbstbiographie“ wieder. Hier heißt es: „Die poetische Idee ist nichts Anders als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet“, in Folge dieser Verwandlung nun, welche bis zur völligen Umwandlung gehen kann, ist es möglich, daſs „die Grundirrthümer der menschlichen Natur die Wahrheiten der Poesie sind“ (XV. 71). Diesen Gedanken hat unser Dichter schon 1837 ausgesprochen, wo er

überdies diese wahren Grundirrthümer oder grundirrthümlichen Wahrheiten aufzählt. In der bei seinen flüchtigen Aufzeichnungen nicht seltenen abgerissenen Schreibweise heißt es: „Eigentlich absurde, aber durch ihr immerwährendes Vorkommen als in der innersten Natur des Menschen begründet anzusehende Vorstellungen, daher für die Philosophie verwerflich, für die Poesie aber von hohem Werthe: Strafe der Unthat bis ins späteste Geschlecht. Wirkung von Elternfluch und Segen. Vorbedeutende Träume. Das Schicksal mit Vorauswissen und Vorausbestimmen gedacht. Die Gottheit leidenschaftlich. Eine von den natürlichen Folgen der That verschiedene Nemesis. Wahrsagung. Gespensterglauben. Spezielle Erhörung des Gebetes. Glück und Unglück, objectiv gedacht" (XII. 169). Wir werden noch Gelegenheit haben, zu sehen, dass ein Theil der hier als praktisch wirksam namhaft gemachten Motive im Drama nicht verwendbar ist oder zum mindesten nicht verwendet werden sollte. Worauf es hier aber ankommt, das ist jene Anschauung, welche Grillparzer 1840 so ausgedrückt hat: „Die Wissenschaft überzeugt durch Gründe, die Kunst soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur" (XII. 138); weil sie nicht zu beweisen braucht, kann sie mit Unerweislichem wirken und weil ihr Richter nicht der kalte Gedanke, sondern die warme Empfindung ist, braucht sie nicht zu beweisen. Drei Aussprüche aus demselben Jahre, 1834, ziehen hieraus die Consequenzen. Der erste meint: „Was den empfindenden Menschen wahr ist, ist poetisch wahr und was dem denkenden Menschen wahr ist, philosophisch wahr" (XII. 147). Daraus folgt, dass so wie die Philosophie versucht, den Geist mit der Natur in Einklang zu bringen, die Poesie dies bezüglich der Empfindung anstrebt: „Die Welt mit den Gesetzen der Empfindung in Übereinstimmung zu bringen,

das ist die Aufgabe der Poesie oder vielmehr der Kunst im Allgemeinen" (XII. 147). Diese Aufgabe erscheint aber, soweit die reale Welt in Frage kommt, unlösbar, die Poesie idealisirt also diese reale Welt so lange, bis diese Ummodelung den gewünschten Erfolg erzielt hat: „Des Menschen unabweisliches Streben ist, sich mit der Welt in Übereinstimmung zu setzen. Wo das nun nicht gehen will, sucht die Philosophie am Menschen zu bessern, die Poesie kehrt es um und ändert die Welt" (XII. 164). So ist es denn möglich, dass, wie unser Autor 1836 schreibt, „aller Poesie die Idee einer höhern Weltordnung zum Grunde liegt", welche aber nur „ahnend zu erfassen" vergönnt ist. „Zweckmäßigkeit ohne Zweck, hat es Kant ausgedrückt, tiefer schauend als vor ihm und nach ihm irgend ein Philosoph" (XII. 161). Diese höhere Weltordnung, die zu erkennen wir oft verzweifeln, offenbart sich uns in der Poesie, zumal in der Tragödie, als eine Wahrheit, freilich leider nur eine unbestreitbare Wahrheit auf dem Boden der Poesie, aber dem Zweifel nicht entrückt auf dem Boden der Wirklichkeit, in der realen Welt. Dieser Gedanke einer waltenden Weltordnung, einer sittlichen Weltordnung ist nun freilich ein Hauptgegenstand der Poesie, aber immer wieder werden wir daran erinnert, dass nicht hierin der künstlerische Werth liege, schon 1837 wird es uns wieder zugerufen, „die eigentliche Aufgabe der Poesie" sei „die Belebung des Gedankens" (XIV. 174).

Es soll übrigens die Dichtkunst sich der vorerwähnten Mittel so bedienen, dass sie nicht eigentlich mit der Wahrheit in Conflikt geräth. Sie bringt freilich nicht die äußere Wahrheit, die sogenannte Wirklichkeit zum Ausdruck, sondern die innere Wahrheit, den eigentlichen Zusammenhang der Dinge, und auch diesen nicht direkt und handgreiflich, sondern symbolisch. Alle wahre Poesie ist symbolisch, wobei

aber stets festzuhalten ist, daſs Symbol und Allegorie himmelweit verschiedene Dinge sind. Grillparzer hat sich 1836 über diesen symbolischen Charakter der Dichtkunst zwei Mal geäußert. Er sagt: „Das Symbolische der Poesie besteht darin, daſs sie nicht die Wahrheit an die Spitze ihres Beginnens stellt, sondern, bildlich in Allem, ein Bild der Wahrheit, eine Incarnation derselben, die Art und Weise, wie sich das Licht des Geistes in dem halbdunkeln Medium des Gemüths färbt und bricht“ (XII. 161), wer dies verkennt, der empfindet nicht poetisch, sondern prosaisch: „die Prosa der neueren Zeit besteht besonders darin, daſs sie das Symbolische der poetischen Wahrheit nicht anerkennen wollen und nichts zulassen, was nicht eine Realität ist“ (XII. 164). Poetische Wahrheit, meint er noch 1865, ist auch eine Art Naturwahrheit, aber „eine Wahrheit, nicht in der Sache, sondern in den Gemüthern“ (XIII. 224). Für die symbolische Wirkung der Poesie erscheint Grillparzer mit Recht eine wesentlich kritisch gestimmte Zeit wenig geeignet und in diesem Sinne meint er 1867, weil im Zeitalter des Äschylus die Denkkraft noch unentwickelt war, sei dasselbe, „so vorherrschend poetisch“ (XIV. 19). Die Allegorie wendet sich an eine hochentwickelte Denkkraft, das Symbol will auf die Empfindung wirken, deshalb eben bleibt es bei dem, was unser Dichter 1834 sagte; Allegorien sind verkörperte Begriffe und daher Hilfsmittel schlechter Dichter, Symbole sind verkörperte Ideen und auf solchen beruht alle Kunst: „Nicht allegorisch, aber gewissermaßen symbolisch ist alle echte Poesie“ (XIV. 236). Der unendliche geistige Hintergrund, den das Symbolische eröffnet, bildet einen der größten Zauber der Dichtkunst und doch bleibt das Kunstwerk auch für den, der nicht in diese Tiefen eindringt, sei es, weil er es nicht wagt, sei es, weil er es nicht kann, Etwas und

zwar etwas Bedeutendes, was eben bei der Allegorie nicht zutrifft.

Alle Poesie strebt, sofern sie nach Grillparzers Auffassung diesen Namen verdient, dem Ideale nach, dem Ideale einer Welt, wie sie nicht ist, aber wie sie sein könnte und sein sollte. Dem flüchtigen Beschauer möchte es jedoch scheinen, als ob dies blos von den höchsten und ernstesten Gattungen der Dichtkunst gelten könne. Diesen Irrthum widerlegte unser Dichter mit wenigen aber den Kern der Sache darlegenden Worten im Jahre 1840: „Die komische Poesie strebt dem Ideal ebenso nach, wie die ernsthafte. Nur spricht letztere das Ideal aus, indes erstere dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideal entgegensteht (XII. 169). Man denke etwa an Aristophanes und man wird die Richtigkeit dieser Definition sofort einsehen. Dass es freilich auch Parodien gibt, welche umgekehrt sich bestreben, das Ideale zu beseitigen, um dem Gemeinen Platz zu machen, ist unbestreitbar, aber die Kunstphilosophie hat es nicht mit den Erzeugnissen der Eintags-Schriftsteller zu thun, für sie existiren blos wahrhaft bedeutende und dauernde Werke von bleibendem Werth, sie hat sich eigentlich blos mit den Schöpfungen der Genies und der dem Genie nahekommenden Künstler zu beschäftigen. Ein Werk aber, wie etwa der „Don Quixote", welches die Ideale einer vergangenen Zeit als unhaltbar geworden nachweist, um für die neuen Ideale einer lebendigen Gegenwart Raum zu schaffen, thut genau das, was Grillparzer fordert: es verspottet das morsch gewordene Alte, das dem Ideal entgegensteht. Die Satiren des Juvenal und der „Homunculus" Hamerlings fügen sich gleich zwanglos der von unserm Dichter gegebenen Erklärung.

Das Genie ist es, mit dessen Werken die Ästhetik sich zumeist zu beschäftigen hat. Was das Wesen des Genies

sei und worin sein Unterschied vom Talent bestehe, haben wir bereits erfahren. Eine Frage jedoch, welche besonders das poetische Genie betrifft, blieb dort noch unbeantwortet. Wie schafft das Genie? Gestaltet es aus genialer Intuition heraus Charaktere, denen es im wirklichen Leben nie begegnet ist, oder muss man annehmen, „Shakespeare habe in Bierhäusern, unter Karrenschiebern und Matrosen die Züge zu seinen Macbeths und Othellos zusammengesammelt und dann, wenn das Bündel voll gewesen, sich hingesetzt und ein Stück daraus zusammengesetzt?“ Den besten Gegenbeweis gegen letztere Annahme bildet wohl die Thatsache, dass noch niemand auf diesem Wege ein großer Dichter geworden ist, wenn auch kleinere Talente gewiss gut thun, ihn zu betreten, um eben die mangelnde Kraft der Anschauung durch solche Studien nach der Natur zu ersetzen. Grillparzer sagt 1817: „Ich glaube, dass das Genie nichts geben kann, als was es in sich selbst gefunden, und dass es nie eine Leidenschaft oder Gesinnung schildern wird, als die es selbst als Mensch in seinem eigenen Busen trägt. Daher kommen die richtigen Blicke, die oft ein junger Mensch in das menschliche Herz thut, indess ein in der Welt Abgearbeiteter, selbst mit scharfem Beobachtungsgeist Ausgerüsteter nichts als hundert Mal gesagte Dinge zusammengestoppelt. Also sollte Shakespeare ein Mörder, Dieb, Lügner, Verräther, Undankbarer, Wahnsinniger gewesen sein, weil er sie so meisterlich geschildert? Ja! Das heißt er musste zu dem allen Anlage in sich haben, obschon die vorherrschende Vernunft, das moralische Gefühl nichts davon zum Ausbruch kommen ließ“ (XIV. 83). Unser Dichter hat damit die Ansicht entschieden von der Hand gewiesen, als ob der Poet nur die Wirklichkeit nachbilde, nur das schaffen könne, was er im Leben vor sich gesehen. Gewiss! auch dem größten Genius

wird die Beobachtung und Erfahrung nicht unnütz sein, aber wer nur aus dieser verwirrenden Mannigfaltigkeit von Einzelheiten seine Charaktere bildet, der wird vielfarbiges Mosaik handwerkmäßig zusammengesetzt, aber keine lebenswahren und lebensvollen Gestalten geschaffen haben. Was sich offenbart, sind stets nur Äußerlichkeiten, aus diesen den vollen, ganzen Menschen zu erkennen, durch dieses Äußere ins Innere einzubringen, das erst macht den Dichter. Um aber so in das fest verschlossene Innere zu gelangen, dazu reicht alle Beobachtungsgabe nicht aus, das erfordert die Kraft der Intuition, die Fähigkeit sich ganz und gar in den andern zu verwandeln. Nur von innen heraus, nicht von außen hinein wird das Wesen jedes Dinges und so auch der Charakter des Menschen wahrhaft erkannt. „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, — die Sonne könnt' es nie erblicken“, singt Goethe. Nur wer die Anlage zu all den Leidenschaften, welche die Menschenbrust durchwühlen, in sich trägt, kann die Äußerungen derselben bei andern richtig verstehen und darstellen. Die innere Erfahrung weit mehr als die äußere ist es, welche der Poet benöthigt. Aus dieser innern Erfahrung heraus erfindet er die Charaktere, die er dann freilich aus der äußern Erfahrung um manchen naturwahren und bezeichnenden Zug bereichert. Einseitigkeit wäre hier von Übel. Weder die innere noch die äußere Erfahrung allein können dem Dichter genügen, erst die richtige Vereinigung beider gibt seinen Schöpfungen Leben; die freie Erfindung ist der Lebensnerv der Gestalten des Genius, aber erst das reizvolle Detail, welches der aufmerksamen Beobachtung des wirklichen Lebens entstammt, füllt ihre Adern mit Blut. „Die vollendete Form ist es, wodurch die Poesie ins Leben tritt, ins äußere Leben. Die Wahrheit der Empfindung gibt nur das innere; es ist aber Aufgabe

aller Kunst ein Inneres durch ein Äußeres darzustellen" (XII. 168), schreibt unser Autor 1836.

Was versteht er nun unter Richtigkeit oder Wahrheit der Empfindung und welche Bedeutung weist er ihr zu? Darüber besitzen wir aus demselben Jahre zwei vollgiltige Zeugnisse. Er unterscheidet sie scharf, von der blos vom Lyriker (siehe I. 215/6) und nicht einmal immer von diesem zu fordernden Wahrheit des poetisch ausgedrückten Gefühls: „Die Richtigkeit der Empfindung, die erste und wesentlichste Eigenschaft des Dichters, ist nicht Eins und Dasselbe mit der Wahrheit des Gefühls. Letztere geht den Menschen an und bestimmt seinen Werth, nicht aber den Werth des Gedichtes. Die Richtigkeit der Empfindung besteht in der Fähigkeit, sich durch starke Anschauung in die Gemüthslage eines wahr Fühlenden zu versetzen. Verstand und Phantasie haben dabei eben so viel zu thun als das Gefühl" (XII. 167). Halm und Raupach wirft er vor, es fehle ihnen „an Richtigkeit der Empfindung, der ersten und nothwendigsten Eigenschaft eines Dichters" (XIV. 170). In späteren Jahren verschärft sich dieses Urtheil nur, wie eine Äußerung über den Spanier Alarçon zeigt: „Trotz aller guten Eigenschaften ist Alarcon doch kein eigentlicher Dichter", denn „man muss ihm die Haupteigenschaft eines Dichters: Wahrheit der Empfindung absprechen" (XIII. 241). Auch sonst bezeichnet er diese als „eigentliche Quelle der Poesie" (XIV. 141). Die Wahrheit der Empfindung also, welche dem Stoffe das innere Leben leiht, ist das Grundwesentliche, freilich muss zu ihr erst die begrenzende, abschließende Form hinzutreten, damit ein echtes Kunstwerk entstehe, und zur vollendeten Form zählt eben auch die richtige Verwertung dem Leben abgelauschter Einzelheiten am entsprechenden Ort. Immerhin ist es möglich, dass ein

Dichter, welchem nur die Hauptsache, die Fähigkeit sich vollkommen in die Gemüthslage eines Andern zu versetzen, nicht abgeht, auf demselben intuitiven Weg, „durch starke Anschauung“ (wobei wohl niemand an äußeres, sondern jeder an inneres Schauen denken wird) auch die einzelnen charakteristischen äußeren Zeichen, durch welche sich die Gemüthsbewegung manifestirt, vorahnend zu errathen vermag, ohne dass er sie in Wirklichkeit sah, während ein noch so getreues Wiedergeben bezeichnender Eigenheiten das fehlende, geistige Band, welches alle diese Details erst zu einem lebendigen Ganzen macht, nicht ersetzen kann. Die genaueste Beobachtung hat eben stets nur „die Theile in ihrer Hand“, um aber „was Lebendiges“ zu erkennen und darzustellen, muss man in seinen Geist eingedrungen sein und das vermag nur die von der Erfahrung mehr oder weniger unabhängige Intuition. Dieselbe kann sich auf vorgängige Beobachtung stützen, muss es aber nicht.

Richtigkeit der Empfindung nennt Grillparzer diese unentbehrliche Fähigkeit. Drei Theile unterscheidet er an ihr: Gefühl, Phantasie und Verstand. Starkes Gefühl ist die allgemeinste Grundlage künstlerischer Fähigkeit; die größte Erregbarkeit und Empfindlichkeit des Gefühlslebens ist der gemeinsame Charakterzug aller großen Dichter, aber erst, wenn sich mit dem Gefühl Phantasie und Verstand einen, kann ein Kunstwerk entstehen. Phantasie und Gefühl allein ohne den leitenden und zügelnden Verstand langt eben so wenig zu als Gefühl und Verstand ohne Phantasie. „Die Phantasie als Schöpferin der Kunst hat keine eigene Gesetzgebung aus sich selbst; je weiter sie fortbildet, je mehr ist sie in Gefahr, sich zu verirren, und der Dichter wäre ein Wahnsinniger, wenn er sich ihr allein überließe. Der Verstand muss die Wirksamkeit der Phantasie... formell leiten“,

als höchstes Princip der Entscheidungen der Kunst müsse aber „ein dunkles Gefühl des Schönen“ angenommen werden, schreibt unser Autor 1819 (XII. 160/161). In derselben Zeit äußert er sich über die Seltenheit der so nothwendigen Vereinigung von Phantasie und Verstand in der richtigen Mischung folgendermaßen: „Unter hundert Menschen ist kaum Einer, der einen tüchtigen, selbständigen Verstand hat, unter tausend kaum Einer, der eine tüchtige, lebhafte Phantasie hat; und unter zehntausend mit Verstand und Phantasie begabten Menschen kaum Einer, bei dem beide Hand in Hand gehen können, wie sie es müssen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll“ (XII. 264). Ähnlich behandelt unser Dichter den Gegenstand 1853 in Versen:

„Der erste Stoff kommt aus Gottes Hand,
Draus spinnt seine Fäden der Verstand,
Doch soll das Gespinnst dir Nutzen geben,
Muss neu das Gemüth es zu Stoffe weben.“
(I. 231.)

Die Phantasie erfindet den Stoff, der Verstand begründet ihn, das Gemüth macht ihn lebendig und wirksam.

Man könnte vielleicht unbeschadet des Grundsatzes, dass Richtigkeit der Empfindung jedem echten Dichter unentbehrlich sei, jeder also die drei Bestandtheile der Empfindung in sich vereinen müsse, bei den drei großen Dichtungsarten Lyrik, Epos, Drama ein Vorwiegen je einer der drei Fähigkeiten zu bemerken glauben und bei dem Lyriker vor allen das Gefühl, bei dem Epiker die Phantasie, bei dem Dramatiker den Verstand als vorherrschend annehmen. Jedenfalls ist das Gefühl dem Lyriker weit wichtiger als der ordnende, sichtende Verstand, der sich wieder am nöthigsten beim

Dramatiker zeigt, welcher den strengsten Gesetzen unterworfen ist, sich nie wie der Epiker von der Phantasie auf noch so verlockende Seitenpfade führen lassen darf, sondern im engsten Rahmen mit seinen Mitteln am verständigsten hauszuhalten gezwungen ist, unbeirrt gerade aufs Ziel losgehen muss, nicht gefühlvoll an einem Punkt verweilen, noch auch irgend etwas, was nicht unbedingt zur Sache gehört, vorbringen darf. Dass dies nicht geschehe dafür muss vor allem der Verstand sorgen, welcher unleugbar beim Dramatiker eine wichtigere Rolle spielt als bei irgend einem andern Künstler. Das Märchen, welches als eine Unterabtheilung des Epos betrachtet werden darf, baut sich hinwieder hauptsächlich auf Phantasiethätigkeit auf. Es ist uns hier nicht vergönnt, diese Gedankenfäden weiterzuspinnen, wir glauben jedoch, dass sie sich mehrfach mit Grillparzers Ansichten berühren würden. Er selbst gibt einmal (1836) folgende etwas dunkle Definition: „Lyrik, Epos, Drama, Aussicht, Umsicht, Ansicht“ (XII. 172) und warnt davor, diese Gattungen zu vermischen. Es ist vielleicht gemeint, der Lyriker sieht in die Welt hinaus und gibt den Eindruck wieder, den sie auf ihn macht;, der Epiker sieht sich in der Welt um und sucht sie selbst wiederzugeben, wie ihm zu sein scheint, der Dramatiker endlich sieht sich die Welt an und gibt seine Meinung darüber ab, wie sie sein sollte. Man könnte aber auch sagen, der Lyriker gibt seine subjective Ansicht über die Welt, wie sie ist, der Epiker hält Umsicht in dieser Welt, der Dramatiker zeigt eine höhere Aussicht über die Welt.

Vom Lyriker fordert Grillparzer vor allem, dass er sich von aller Künstelei fern halte. „Das eigentlich Lyrische“, meint er 1834, sei „das ungekünstelt Natürliche“ (XIV. 178). In diesem Sinne klagt er 1835, dass die neueste Poesie

und ganz besonders die Lyrik gerade dann prosaisch werde, „wenn sie sich erhebt. Ihre höchste Erhebung ist nämlich bis zum Gedanken, indess nichts poetisch ist als die Empfindung“ (XII. 171). Von diesem Vorwurf fühlte er selbst sich frei, denn er bezeichnet es als sein ihm durch seine Natur gebotenes Streben, „die Poesie dem Ursprünglichen, durchaus Bildlichen, die Berechtigung in der Empfindung und nicht im Gedanken Suchenden der alten Dichter näher zu bringen“ (XV. 196). Auch hier ist ein berechtigtes und ein unberechtigtes Element in den Äußerungen unseres Dichters zu unterscheiden. Alle Kunst wendet sich hauptsächlich an die Empfindung, wirkt auf diese in erster Linie durch die Sinne und erst in zweiter durch den Gedanken. Wer nun in der Poesie den Gedanken für so wichtig hält, dass er ihn über die sinnliche Einkleidung stellt, der irrt, wer aber den Gedanken aus ihr verbannen wollte, der fehlt noch weit mehr. Die Poesie in allen ihren Gattungen gibt in sinnliche Form gekleidete Gedanken, um auf die Empfindung des Hörers oder Lesers zu wirken, sie wirkt also mit dem Gedanken, aber nicht auf den Gedanken. Dem Denkenden die Wissenschaft, dem Empfindenden die Kunst! Diesen Ansichten entspricht es, wenn der Lyriker sich zu Gedanken erhebt, die aber nicht dazu bestimmt sind, auf den Verstand, sondern auf das Gefühl des Lesers zu wirken. Dass starke Empfindungen ihrerseits wieder Gedanken anregen, das ist ein Process, der mit den Absichten des Künstlers wenig zu thun hat. Der Denkende ist nicht mehr der durch die Kunst den Schranken des Erdendaseins Entrückte, sondern der wieder auf den Erdboden zurückgekehrte Mensch, der nicht länger dem Banne der Kunst unterthan ist. Über das Verhältnis, in dem der Gedanke zum Ausdruck stehen soll, äußert sich unser Autor weit entsprechender 1836, wenn er

meint, den älteren Lyrikern sei das lyrische Ganze das Höchste gewesen. „Der Gedanke musste sich dem Ausdruck fügen. Die Neuern setzen sich den Gedanken vor und suchen dann die Einkleidung. Ausdruck und Gedanken sollen aber zugleich geboren werden; wenigstens darf keins vorherrschen" (XII. 171). Wenn er andererseits Ungekünsteltes forderte, so wollte er doch nichts Unkünstlerisches, und für unkünstlerisch galt ihm mit Recht alles, was mehr durch die Gewalt des Stoffes als durch die anziehende Form wirkt. Deshalb war er der oft übertrieben hohen Schätzung von Volksliedern gründlich abgeneigt. „Volkslieder", meint er 1846, „sind wie Wiesenblumen, die, wenn man sie im Felde ohne Pflege und Kultur aufgewachsen antrifft, erfreuen ja entzücken; in den Gärten, zwischen Rosen, Nelken und Lilien versetzt, sind sie nicht viel besser als Unkraut" (XII. 252), und noch am 26. December 1862 sagt er zu Foglar (S. 60) im Gespräch über Uhland und dessen Bestrebungen, alte Volkslieder zu finden: „Nun — ich kann Unrecht haben, vielleicht hat er Unrecht — ich habe darauf nie viel gehalten." Ja, es ärgerte ihn, dass gerade Uhland, den er als Dichter so hochschätzte, seine Zeit mit dergleichen Arbeiten verbringe und dadurch die eigene Production hemme und schädige. 1837 sang er ihm die Verse zu:

„Was führst du selber Mörtel und Sand
Zu höhern Werken berufen und schönern?
Wer bauen kann, bau auf eigne Hand
Und lasse den Karren den Tagelöhnern"

(II. 181).

Und diese Entrüstung treibt ihn hart bis zur Ungerechtigkeit, wenn er zur selben Zeit in denn doch zu scharfen Ausdrücken meint:

„Mit Mittelhochdeutsch und Volkspoesie
Weiß ich fürwahr nichts zu machen!
Wer trinkt auch, so lange es Brunnen gibt,
Aus Wegspur gern und Lachen?“ (I. 226).

Bei so harten Äußerungen muss man stets bedenken, dass sie bestimmt waren, der unsinnigen Überschätzung jener entgegenzutreten, welche schon damals das in den letzten Jahren wieder aufgenommene Programm verfochten, nach welchem die klassische Bildung durch die nurnationale ersetzt werden soll, und dem zu Liebe seine Vorkämpfer so weit gehen, das Nibelungenlied und die Gudrun an dichterischem Werth höher zu stellen als Ilias und Odyssee, überhaupt die mittelhochdeutsche Litteratur der griechischen ebenbürtig an die Seite setzen zu wollen, was ungefähr so gerechtfertigt ist, als ob man die unbehilflichen Figuren wackerer mittelalterlicher Steinmetze mit den unsterblichen Marmorschöpfungen griechischen Schönheitsdranges für gleichwerthig erklärt. Gegen diese Übertreibungen wendete sich Grillparzer mit voller Schärfe, und rücksichtslos ließ er seine Geißel sausen, dem extremen Lob mit extremen Tadel begegnend:

„Gern möchtet ihr euch, ihr frommen Deutschen,
Mit eurer Vorzeit Großen schmeicheln;
Doch, wie laut ihr's auch versucht,
Eure Eichen trugen — Eicheln,
Hellas' Bäume — goldne Frucht.“ (I. 227.)

Treffend ist sein herber Spott, wenn er den Nurdeutschen zuruft:

„Statt länger mit Griechen zu prahlen
Und anderm veralteten Schnack;
Von Gothen entstammt und Vandalen,
Sei euch auch der Väter Geschmack.“ (II. 84.)

Er verwarf die Volkspoesie nicht nur in der Lyrik, sondern auch in der Epik. 1835 schreibt er: „Kein Epos ging je vom Volk, sondern von einzelnen seltenen, begabten Männern aus, die allenfalls das im Volk zerstreute Sagen- oder Liedermaterial sammelten und zum Ganzen bildeten, mit Hinzufügung eigener Erfindungen (denn zum Nachschreiber sich herzugeben, hat von jeher jeder Begabte verschmäht)" (XII. 252). In solchen Anschauungen war er von Schreyvogel[1]) bestärkt worden, der sich als rationalistisch gesinnter Sohn und Spätling des 18. Jahrhunderts weder für des „Knaben Wunderhorn", noch für das Nibelungenlied zu begeistern vermochte. Auch in der Gegnerschaft gegen die damaligen Romantiker ist Schreyvogels Einfluſs nicht zu verkennen; diese aber hatten die Pflege der Volkspoesie und des Mittelhochdeutschen aufgebracht. Über das Kunstepos hat Grillparzer sich selten ausgesprochen, am ausführlichsten 1844 in einer Besprechung des „Waldfräuleins" von Zedlitz (XIV. 151—157). Ein Epos soll keine „Reihe lyrisch-beschreibender Stellen" sein, sondern ein Ganzes, ein nothwendig zusammenhängendes Ganzes, in welchem nicht Einzelheiten weitläufig, wenngleich noch so meisterhaft dargestellt werden dürfen, wogegen dann Hauptmomente mehr in den Hintergrund treten müssen oder gar übersprungen werden.

[1]) Siehe die allerdings urkomischen Proben von Volkspoesie, welche Schreyvogel (IV. 224—228) aus dem „Musen-Almanach für das Jahr 1808" des Leo v. Seckendorf abdruckt. Vielleicht war es eine späte Nachwirkung dieser Jugendeindrücke, was Grillparzer 1853 zu jenem köstlichen Brief (XI. 208—210) veranlaſste, der das Treiben mancher Litterarhistoriker so wirksam persifliert. — Vergleiche ferner Schreyvogels Äuſserungen über das Nibelungenlied (IV. 230—238), über Görres und die Volksbücher (IV. 309—313), über Achim v. Arnim und des „Knaben Wunderhorn" (IV. 325—335). Schreyvogel ist hier übrigens geradezu ungerecht.

„Das epische Gedicht, wie das Drama will nicht nur gelesen, es will mitgelebt werden.“ Überhaupt bezieht sich, was er sonst noch über das Epos sagt, zugleich auf das Drama und wird besser im Zusammenhang mit diesem behandelt. Es sei daher nur noch hervorgehoben, dass er gegen Gervinus 1835 die Ansicht vertritt, man könne Ariost mit den früheren Dichtern der Karlssage gar nicht zusammenstellen. Diesen war es eigentlich um die Sage, den Stoff zu thun; die Behandlung ist nur Ausschmückung, indess Ariost den Stoff der Tafelrunde nur wählte, weil er ihm eine Masse von Begebenheiten und Situationen, eine Grundlage für seine Behandlung darbot, um die es ihm eigentlich, um nicht zu sagen einzig zu thun war“ (XII. 45). Nicht der Stoff also, sondern nur die Art und Weise, wie er zu künstlerischer Geltung gebracht wird, ist das Entscheidende. Daraus folgt, dass der Epiker mit dem an sich gleichgiltigen Stoff, den er aus Sage oder Geschichte entlehnt, frei schalten kann, dass er nicht sclavisch an seine Quelle gebunden ist, sondern zusetzen oder weglassen darf, was ihm beliebt, wenn dieses Verfahren nur die poetische Wirkung des überlieferten Rohstoffes verstärkt und erhöht.

So gelangen wir nunmehr zu jener Art der Dichtkunst, in welcher Grillparzers Name zu den unsterblichen zählt, zum Drama. Hier aber erwächst uns gerade deswegen die Aufgabe scharf zu unterscheiden zwischen jenen Stellen, welche nur mit Hinblick auf die eigene Production geschrieben sind und deshalb einseitig gefärbt erscheinen, und den für unsere Zwecke allein maßgebenden, in welchen in unparteiischer Weise Ansichten über die dramatische Kunst als solche dargelegt werden. Mit wie subjectivem Interesse unser Dichter sich — wie ja ganz naturgemäß — gerade mit diesem Thema beschäftigte, das geht schon daraus hervor, dass wir die Komödie der

Tragödie gegenüber fast gänzlich vernachlässigt finden. Auch in Bezug hierauf ist es höchst bedauerlich, dass die Selbstbiographie nicht wenigstens um einige Jahre weitergeführt wurde, da sonst wohl bei Gelegenheit von „Weh dem der lügt“ Mehrfaches zur Theorie des Lustspiels bemerkt worden wäre. Zu jenen rein subjectiven Äußerungen nun, welche aus dem Bestreben gegen eigene Stücke erhobene Einwendungen zu widerlegen, flossen, müssen wir fast alles zählen, was sich (zumal in den Jahren 1817—1820) auf die Verwendung des Fatums oder Schicksals bezieht. All dies wurde nur zur Vertheidigung der „Ahnfrau“ geschrieben und steht durchgehends im Gegensatz zu den sonstigen kunstphilosophischen Ansichten des Dichters. Das Bemühen, die „Ahnfrau“ um jeden Preis reinzuwaschen, verleitet den sonst so klarblickenden Mann zu den sonderbarsten und überdies untereinander nicht übereinstimmenden Behauptungen. Hier ist nicht der Ort, diese wenig erquickliche Angelegenheit zu behandeln, die eben nicht den Kunstphilosophen, sondern den Dichter Grillparzer betrifft. Vielleicht ist es uns schon bald möglich in einem andern, ausführlichern Werke Grillparzer den Poeten und seine Schöpfungen zu betrachten, wo dann auf diese Sache näher eingegangen werden soll und muss, hier haben wir es nur mit jenen Äußerungen des großen Mannes zu thun, welche für die Ästhetik von Bedeutung und Gewicht sind. Es sind daher jene rein persönlichen, zeitlich bedingten Aussprüche auszuscheiden, welche nur das Bild des Denkers trüben, seine Ansichten in unlösbare Widersprüche verwickelt erscheinen lassen würden, während sich uns seine ästhetischen Anschauungen sogleich wieder als ein zwar nicht systematisches, aber doch harmonisches Ganzes darstellen, wenn wir jene unwissenschaftlichen, nur dem Parteieifer entsprungenen Äußerungen bei Seite lassen.

Wir wollen deswegen jedoch nicht in den Fehler verfallen, alles zu verwerfen, was sich in den kleinen Aufsätzen aus jener Zeit findet. Im Gegentheil! Wir stellen einen Satz aus dem Jahre 1817 an die Spitze der Ausführungen über das Drama, weil er scharf und klar jenen Grundgedanken ausspricht, welcher Grillparzers praktische und theoretische Thätigkeit auf dramatischem Gebiet kennzeichnet. Es ist das Leitmotiv, welches alle Ansichten des Dichters über die dramatische Kunst durchzieht, wenn er schon damals sagt: „Menschliche Handlungen und Leidenschaften sind der Vorwurf der tragischen Kunst, alles Andere, und wäre es auch das Höchste, bleibt zwar nicht ausgeschlossen, aber ist — Maschine. Religion auf die Kanzel, Philosophie auf den Katheder, der Mensch mit seinem Thun und Treiben, seinen Freuden und Leiden, Irrthümern und Verbrechen auf die Bühne“ (XII. 196). Und so ist es auch! Alle anderen Forderungen, welche man an das Drama stellt, dürfen nur deshalb erhoben werden, weil und wenn sie dazu beitragen, diesen Gegenstand des Dramas besser und deutlicher, vor allem künstlerisch vollendeter herauszuarbeiten. Alle sittlichen Wirkungen, welche das Drama erzielt, sind künstlerisch Nebensache und wenn die Tragödie eine sittliche Weltordnung verkörpert, so ist diese ihr durchaus nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zu dem einzigen Zweck, den sie kennt, zu mächtig ergreifender, harmonisch abgeschlossener, künstlerischer Wirkung. Aus den Anforderungen der dramatischen Form erwächst die Philosophie des Dramas, das heißt jene Metaphysik, welche in allen großen Tragödien anerkannt ist, und nur weil diese Philosophie, diese Art der Beantwortung metaphysischer Fragen die ästhetischen Wirkungen der Tragödie am meisten zu fördern geeignet ist, herrscht sie in ihr, nicht weil sie objectiv wahr wäre, sondern weil sie den Bedürfnissen der Kunstform am besten entspricht. Nicht was

man über das Drama philosophirt, sollte, wie es bisher missbräuchlich geschah, die Philosophie des Dramas genannt werden, sondern das, was sozusagen das Drama selbst philosophirt; die im Drama durchgängig herrschenden metaphysischen Ansichten, nennen wir (nach Analogie der prima philosophia des Aristoteles) die Philosophie des Dramas, dasjenige, was man über das Drama aus philosophischen Gesichtspunkten bemerkt, bildet einen Theil der Ästhetik des Dramas. Diese Philosophie des Dramas nun, so hochwichtig sie auch für seine Bedeutung und Wirkung ist, muss in Grillparzers Sinne denn doch Maschine genannt werden, da er eben all das mit dieser Bezeichnung belegt, was nicht der Gegenstand des Dramas ist, sondern nur zur wirksamern Darstellung dieses Gegenstandes dient. „Alle eigentlich productiv poetischen Köpfe werden mir hoffentlich beistimmen", sagt er und auch wir schließen uns dieser Ansicht an, wenngleich es uns wünschenswerth erscheint, den gar zu schroffen Ausdruck Maschine durch einen andern zu ersetzen, da dieser eine herabsetzende Nebenbedeutung mit sich führt. Das aber ist nicht beabsichtigt. Es soll nur gesagt werden, dass auch die höchsten moralischen, religiösen, philosophischen Ideen, sobald sie im Drama verwendet werden, nur als Mittel zum Zweck in Betracht kommen, dieser aber bleibt: lebendigste Darstellung der menschlichen Natur mit all ihren Vorzügen und Gebrechen.

Lebendigste Darstellung sagen wir, denn darauf zielt die dramatische Form in erster Linie hin. Die größte Lebendigkeit ist bei ihr in ganz anderm Maße Pflicht und Zweck als beim Epos oder in der Lyrik. Personen, die wir vor uns sich bewegen sehen, die vor unsern Augen kämpfen, siegen oder fallen, ergreifen uns in ganz anderm Maße als die lebhafteste Schilderung ihrer Zustände in einem Epos oder Gedichte dies vermag. Deshalb wirkt schon die Wiedergabe

einer jeden Art von Poesie durch einen gewandten Recitator viel stärker auf die meisten Hörer als die Lecture desselben Werkes im stillen Kämmerlein, denn schon durch dieses Verfahren gewinnt die Dichtung eine gewisse Plastik. Epos und Lyrik müssen sich mit dieser Stufe der Vollendung begnügen, weit mehr aber leistet die Aufführung eines Dramas, die der größten Sprachmeisterschaft eines Vortragenden noch unendlich überlegen ist. „Ein gelesenes Drama ist ein Buch, statt einer lebendigen Handlung. Wenige Leser haben die Gabe, sich jene Objectivirung, jene Wirklichkeit hinzuzudenken, welche das Wesen des Dramas ausmacht, wenigstens seinen Unterschied von den übrigen Dichtungsarten" (XV. 166). Dass die Wirkung eines Buchdramas mit der einer Aufführung in den meisten Fällen kaum zu vergleichen ist, das erscheint als allgemein anerkannt. Weshalb dies so ist, das hat Grillparzer an einer der am wenigsten bekannten Stellen seiner Schriften ebenso kurz als bedeutungsvoll begründet. Er bespricht Lope de Vegas Stück El casamiento en la muerte, in welchem der Held am Hofe Karls des Großen mit großer Kühnheit diesem gegenüber auftritt. Unser Dichter bemerkt dazu ganz beiläufig, sozusagen unwillkürlich: „Wie dieses: sich setzen mit Geräusch durch die Wirkung auf die Sinne den Eindruck verstärkt, den seine trotzigen Worte auf den Verstand machen. Die ganze Poesie ist nichts als eine Verbindung dieser beiden Factoren" (XIII. 56)[1]. Diese Verbindung aber hat im höchsten Maße bei der dramatischen Aufführung statt. Die Poesie und zumeist das Drama wirken

[1]) Wie ich nachträglich ersehe, hat M. Necker in den „Grenzboten" vom 28. März 1889 (S. 608) auf eine nicht so charakteristische, aber immerhin ähnliche Äußerung Grillparzers aus dem Jahre 1817 aufmerksam gemacht, die sich in einer Anmerkung zum Fragment „Lucretia Creinvill" (S. 18) findet.

demnach zu gleicher Zeit auf die Sinne und den Verstand, das heißt auf den ganzen Menschen, während die Wissenschaft nur den Verstand, also nur den halben Menschen, gewisse untergeordnete Künstler nur die Sinne, also ebenfalls nur den halben Menschen, in diesem Falle richtiger Halbmenschen anregen. Darum ist die Wirkung echter Kunst derjenigen der Wissenschaft und der niedern Kunstgattungen weit überlegen und steht in dieser Hinsicht die Kunst höher als die Wissenschaft. In der Kunst aber wirkt am stärksten die dramatische Darstellung; sie steht am höchsten. „Im vollständigen Auseinandertreten verfällt die Empfindung einerseits dem sinnlichen Bedürfnis, andererseits verfeinert sie sich zum Verstande, oder Vernunft, oder Geiste, wie man es eben nennen will“ (XII. 137); dies sind also die beiden Bestandtheile, aus welchen sie nach Grillparzers Meinung besteht, wer mit gleichmäßiger Kraft auf beide wirkt, der wirkt auch am stärksten auf ihre Vereinigung, die Empfindung, das Object aller Kunst. Diese stärkste Wirkung übt die Aufführung des Dramas aus, denn sie beschäftigt nicht nur die Geisteskräfte in höherem Maße als irgend eine andere Kunstart, sie macht auch den mächtigsten Eindruck auf die Sinne, sie bemächtigt sich eben des ganzen Menschen mit einer Vollständigkeit und Ausschließlichkeit, wie sie sonst nirgends vorkommt.

Welcher Mittel sie sich zu diesem Zweck bedient und in welcher Weise sie dieselben verwendet: das zu betrachten, zu erwägen und zu erforschen ist die einzige Aufgabe desjenigen, welcher über das Wesen der dramatischen Kunst nachdenkt und zu fruchtbaren Ergebnissen gelangen will. Alles, was der Dramatiker als solcher thut, dient ihm eben nur als Mittel zu diesem Zweck, ist ihm, mit Grillparzer zu sprechen, diesem Ziele gegenüber nur Maschine. Das erste Mittel, dessen sich das Drama mit größter Wirksamkeit bedient, ist

die Verlegung seiner Handlung, auch wenn dieselbe längst verflossene Zeiten zum Gegenstande hat, in eine für uns unmittelbare Gegenwart. Dies geschieht durch die Darstellung, welche uns das Stück als etwas eben in diesem Augenblicke vor sich gehendes zeigt. Diesen Glauben, als ob das Stück sich wirklich eben jetzt ereigne, zu erwecken, gehört zu den schwierigsten Aufgaben. „Von allen poetischen Formen ist die strengste die dramatische. Alle anderen gehen formell von einer Wahrheit aus, die dramatische von einer Lüge, und ihre Aufgabe ist diese Lüge aufrecht zu erhalten, ja sie in letzter Ausbildung zu einer Wahrheit zu machen. Die Lyrik spricht ein Gefühl aus; das Epos erzählt ein Geschehenes (für die Form gleichviel, ob wahr oder erdichtet); das Drama lügt eine Gegenwart“ (XII. 176). Dieser Schein der Gegenwart kann aber (und das ist die Achillesferse der sonst unangreifbar gepanzerten Kunst des Dramatikers, an der aber auch die anderen Künste, besonders die Malerei und Skulptur leiden) nur dann aufrecht gehalten werden, wenn der Hörer gestimmt ist auf „diese Supposition einer Gegenwart (ja nicht mit Wirklichkeit zu verwechseln)“ einzugehen. „Die Aufgabe der dramatischen Kunst als Form“ muss sich darauf beschränken mit allen jenen Mitteln, welche wir an Grillparzers Hand zu prüfen haben werden, dem Zuschauer die Bewahrung der Supposition zu erleichtern, zu verhindern, „dass er sie aus Langeweile oder Zerstreuung fallen lasse, oder wohl gar im Widerwillen wegwerfe“, ersetzen aber kann sie diese Supposition, auf welche der Zuschauer freiwillig eingehen muss, nicht. Sonst genügt, um ganz prosaisch zu reden, jeder Zwischenact, um den vielleicht durch Anwendung all der zu besprechenden Mittel erzielten Eindruck eines Gegenwärtigen zu zerstören. Nur für empfängliche Hörer, welche bereit sind auf die nothwendige,

holde Täuschung einzugehen, gibt es eine dramatische Kunst, einen Pedanten, der nicht überzeugt sein will, kann kein Gott überzeugen.

Nur dem günstig gestimmten Hörer eröffnet sich mit dem Aufrauschen des Vorhangs eine neue Welt. Diesen aber nimmt auch sofort ihr Bann gefangen. Er sieht ja Personen kommen und gehen, er sieht, wie das, was sie sprechen, auf sie wirkt, wie es in gleicher Lage auch auf ihn wirken würde. Er hört ihre Worte, er sieht ihre Handlungen und Geberden und er fühlt mit ihnen. „Die Wirklichkeit zwingt“ zunächst die Sinne. Das Drama soll aber auch auf den Verstand mit gleicher Nothwendigkeit wirken. Wie diese noch schwierigere Aufgabe erfüllen? Denn die Sinne sind naiv und leicht zu täuschen, der Verstand aber kühl und kritisch. Und doch gibt es ein Zaubermittel, das auch den Verstand willig das leichte Joch der für das Drama unentbehrlichen Supposition auf sich nehmen läſst: es heißt strenge Verursachung alles Geschehenden. „Causalität zwingt den Geist, wie das Wirkliche die Sinne; und was als Gegenwart gelten will, muſs vor Allem als Ursache und Wirkung streng verknüpft sich erweisen. Daher verweigert auch das Drama dem Zufall sein Spiel“ (XII. 177). Diese Äußerung aus dem Jahre 1834 deckt sich vollkommen mit einer von 1819: „Das Wesen des Drama ist, da es etwas Erdichtetes als wirklich geschehen anschaulich machen soll, strenge Causalität“ (XII. 186). Aus den Charakteren und Verhältnissen muſs sich mit Nothwendigkeit die Handlung entwickeln und vollenden. „Das Drama kennt keine Willkür. Jedes Stück hat möglicherweise nur Einen Schluſs. Was nothwendig zu sagen ist, muſs überall gesagt werden, und was nicht nothwendig ist, muſs überall wegbleiben“, bekräftigt Grillparzer 1843, indem er es mit vollem Recht für

unzulässig erklärt, einem Stück „einen doppelten Schluss nach Willkür der Direction zu geben“ (XI. 23). 1844 drückt er das Wesen des Drama, soweit es sich auf die Causalität bezieht, treffend so aus: „Das ist der innere Zusammenhang des Drama, dass jede Scene ein Bedürfnis erregen und jede eines befriedigen muss“ (XII. 200). Dadurch, dass jeder Auftritt ein in einem vorhergehenden erregtes Bedürfnis stillt und in gleicher Weise zu seiner Ergänzung einen neuen Auftritt verlangt, muss jeder Theil des Stückes mit dem Ganzen verknüpft sein. Scenen, welche man weglassen könnte, ohne damit den Aufbau des Stückes zu zerstören, haben überhaupt keine dramatische Existenzberechtigung. Es ist Pflicht des Dramatikers, aus seinem Stoff „den Bau organisch zu entwickeln“ (XIII. 97); jeder Auftritt, der nicht eng mit den übrigen verknüpft ist, muss als verfehlt betrachtet werden und wäre er selbst voll der größten poetischen Schönheiten. Vermittelst dieser Causalität soll es das Drama erreichen, dass man glaubt, „ein Stück Leben vor sich zu haben“ (XIV. 89), was aber nur dann geschieht, wenn es nicht „auf absurde Voraussetzungen gebaut ist“, durch welche „das Ganze etwas Willkürliches bekömmt“. Freilich soll damit nicht jede märchenhafte Voraussetzung beseitigt werden, denn, wie unser Dichter in Betreff seines „Traum ein Leben“ bemerkt, „nicht was durch die Erweisbarkeit Billigung, was durch seine bloße Existenz Glauben erzwingt, das schien mir die wahre Aufgabe der dramatischen Poesie zu sein“ (XV. 167). Dass aber ein hervorragender Dramatiker durch die Lebendigkeit der Darstellung und, wenn er nur die Verursachung alles Geschehenden berücksichtigt, selbst mit den kühnsten Gebilden seiner Phantasie den Schein des Lebens zu erwecken vermag, dies beruht auf der unmittelbaren Wirkung und Gewalt der Aufführung. „Im Drama muss eben alles augenblicklich wirken,

das Epos kann die Reflexion zu Hilfe nehmen“ (XIV. 18), meint unser Autor 1841. Deswegen wirkt jedoch im Drama vieles, was bei kaltblütigem Nachdenken unrichtig erscheinen mag. Schon 1818 wird erklärt, die dramatische Poesie lasse „sich lieber einen wirklichen verborgenen, als einen scheinbaren, obgleich in der That nicht vorhandenen Widerspruch gefallen“ (XII. 197). Freilich darf dabei ein gewichtiger Factor nicht vergessen werden, den hervorzurufen die Strenge der Verursachung dient: der Eindruck der Wahrscheinlichkeit.

Grillparzer hat oft den Druck dieser Fessel schmerzlich empfunden, er beneidet immer wieder seinen Abgott Lope de Vega, weil dessen Publikum es „bei der Starkgläubigkeit der Zeit“ „mit der Wahrscheinlichkeit nicht so genau nahm, um so mehr, als die Spanier das Bewusstsein, dass sie doch nur ein Spiel vor sich hätten, nie ganz außer Augen setzten“ (XIII. 10). Er täuscht sich aber nicht darüber, dass diese Periode längst vorbei ist und begnügt sich (1835) die Thatsache festzustellen, dass dem nicht von jeher so war: „Beim Fortschritt der Kenntnisse ist das Gefühl für die Wahrscheinlichkeit zu einer Feinheit ausgebildet, von der man zu Zeiten Lope de Vegas keine Vorstellung hatte“ (XII. 185). Im selben Sinne sagte er am 2. Februar 1844 zu Foglar (S. 32) über Lope: „Das Tiefpoetische ist in offene Absurditäten eingehüllt; aber die Leute ließen sich's damals gefallen, es war die Wahrscheinlichkeit noch nicht erfunden“ und 1842 schreibt er: „Was glaubten die Leute damals nicht alles dem Pfaffen, dem Reisenden, dem Dichter! Die Einführung der Wahrscheinlichkeit in die Poesie ist eine spätere Erfindung“ (XIII. 14). Am 11. September 1845 meint er zu Foglar (S. 47): „Man hat Noth, die Leute zu überzeugen, seit die Franzosen die Wahrscheinlichkeit erfunden haben“, eine Äußerung, die ja unbestreitbar und jedenfalls viel gedämpfter

ist als der zornige Aufschrei von 1824, wo er jene „enge französische Wahrscheinlichkeit“ den „Zerstörer alles Großartigen nennt“ (XIII. 40). Diese allzu eng gezogenen Grenzen der Wahrscheinlichkeit bei den Franzosen hängen mit „der vorherrschenden Neigung der Zuhörer, überall ein Lächerliches zu finden“, zusammen, von der er 1821 spricht (XII. 201).

Dass er sich nicht gegen die Wahrscheinlichkeit als solche, sondern nur dagegen wendete, dass man sie nicht blos von den Talenten fordere, sondern sich selbst durch die Kraft des Genius nicht über diese Enge der Anschauung erheben lassen wolle, das geht am besten aus seinem unmuthigen Ausspruch von 1821 hervor: „Die Consequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inconsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst; nur fasst diese Niemand auf, als etwa noch das unbewusste Gefühl der Menge und der Kritiker höchstens an abgeschiedenen Klassikern auf Autorität“ (XII. 200/201). Es ist die innere Wahrheit des Charakters, der zu Liebe der Genius, aber auch nur dieser, es wagen darf, die Schranken der äußeren Wahrscheinlichkeit zu durchbrechen. Man ist ungerecht, wenn man solche überraschende Züge von vornherein abweisen will, aber, warnt er 1845, nur dann dürfen sie verwendet werden, wenn eine ungewöhnliche Begabung sie zu rechtfertigen vermag: „Das Unerwartete darf allerdings und soll in der Kunst vorkommen, aber wie es eintritt, muss es wirken wie ein Nothwendiges und durch sich selbst Gerechtfertigtes“ (XII. 149). In der Selbstbiographie führt er scharfsinnig aus, dass, wer eine Dichtung mitlebt, sie auch versteht und in diesem Sinne begreift der einfachste Zuschauer die großartigen Inconsequenzen des Genies. Hier will er

geradezu den Unterschied zwischen dem großen und dem geringen Dichter durch dieses Kriterium feststellen. „Wir minderen Poeten müssen uns an die Consequenzen der Natur halten, die großen Dichter sind aber nur darum groß, weil sie auch die Incongruenzen der Natur zur Geltung und Wirklichkeit zu bringen im Stande sind“ (XV. 137). 1835 meint er: „Bewegliche Consequenz ist das Erste und Letzte alles Genies“ (XIV. 128). Doch immer nur dem Genie gilt die Beistimmung zu solchen Wagestücken: „Wir Andern müssen Wahrscheinlichkeit und Folgerichtigkeit fest im Auge behalten und werden nur überzeugen, wo wir uns rechtfertigen können (XIV. 93). Den Unterschied zwischen früher und jetzt kennzeichnet er 1837, indem er bemerkt, dass die Poesie sich ehedem „mit dem poetischen Was begnügte“, ohne auf die Weise, wie es herbeigeführt wurde, sonderlich Gewicht zu legen. „Unsere Poesie kann sich der Nachweisung des Wie nicht entschlagen. Die Verknüpfung der Begebenheiten und Empfindungen macht sich vor diesen selbst geltend, und wo ein Sprung gewagt werden soll, muss der Dichter den Beschauer mit Gewalt fortreißen, von selbst überschreitet er keine Lücke“ (XII. 255). Diese Macht des Mitsichfortreißens aber wohnt nur dem Genius inne. Grillparzer thut sich übrigens selbst Unrecht, indem er sich zu den minderen Dichtern rechnet.

Merkwürdiger Weise glaubte unser Autor eines der wichtigsten Gebiete des Dramas, das gerade zu seiner Zeit sogar für das wichtigste erklärt wurde, die historische Tragödie, von dem Gesetze der strengen Verursachung ausnehmen zu können. Er schreibt 1825: „Die Tragödie mit erfundenem Stoff hat kein höheres Gesetz als strenge Ursächlichkeit. Da ihre letzte Aufgabe ist einem Gedenkbaren den Schein der Wirklichkeit zu geben, so kann sie sich nie von der

genauesten logischen und psychologischen Stetigkeit lossagen und nur, was sich völlig erklären läſst, wird ihr zugegeben; denn ihre Aufgabe ist Menschenwerk und was der menschliche Verstand ersinnt, muſs der menschliche Verstand begreifen, allseitig und jederzeit verfolgen können. Das Letzte der historischen Tragödie aber ist Gottes Werk; ein Wirkliches: die Existenz. Nur ein Thor könnte glauben, daſs dem Dichter hier die Verknüpfung von Ursache und Wirkung erlassen wäre. Aber wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Incongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann" (XIV. 231). Der Zuseher soll aber „das Gesetz der Causalität fühlen, wenn er es auch nicht nachweisen kann". Freilich, meint Grillparzer, er sei sich selbst „noch nicht klar genug", um so klarer aber ist es dem Leser, wie der Dichter zu diesen absonderlichen Ideen kam. Die Stelle ist ausdrücklich geschrieben, um seinen in demselben Jahre zuerst aufgeführten Ottokar zu rechtfertigen, besonders den wunden Punkt desselben, daſs nämlich im dritten Acte Ottokar sich zwar nicht unmotivirt, aber doch ohne ausreichende Motivirung dem Kaiser, den er erst verspottete, unterwirft, darauf verzichtend die Entscheidung der Waffen anzurufen. Um diesen die Wirkung des ganzen Stückes tief schädigenden dritten Act zu retten, beruft sich der Dichter darauf, daſs sich die Sache historisch so zugetragen habe und verleugnet damit frühere richtigere Ansichten, wenigstens zum Theile. Denn 1819—20 hatte er gemeint: „Die Aufgabe der dramatischen und epischen Poesie gegenüber der Geschichte besteht hauptsächlich darin, daſs sie die Planmäßigkeit und Ganzheit, welche die Geschichte nur in großen Partien und Zeiträumen erblicken läſst, auch in dem Raum der

kleinen gewählten Begebenheit anschaulich macht“ (XII. 191) und 1822 betonte er in entschiedenster Weise das Recht des Dichters auf Selbständigkeit auch der Geschichte gegenüber. „Was ist denn die Geschichte anders, als die Art, wie der Geist des Menschen diese ihm undurchdringlichen Begebenheiten aufnimmt“, fragt er und nennt die Ansicht lächerlich dass die Geschichte allein das Feld der tragischen Kunst sein sollte, weil diese der Ausfluss des Weltgeistes sei, was wohl bezüglich der Begebenheiten richtig sein möge, nicht aber bezüglich der Geschichte, die das Werk des Menschen ist. Endlich seien es auch gar nicht die Begebenheiten, auf die es dem Dichter ankomme, „sondern ihre Verbindung und Begründung“, deshalb möge man ihn auch die ersteren nach Willkür erfinden lassen (XII. 190/191). Vom historischen Drama „völlig treue Wiedergabe der Geschichte zu fordern“ hat er noch 1837 für ebenso lächerlich erklärt als „die Aufgabe der Kunst im Allgemeinen in der getreuen Nachahmung der Natur“ zu suchen. Auch urtheilt, er in der Selbstbiographie ganz anders über den Werth des Historischen für den Dichter. Er meint, wenn er erwähne, „dass alle Ereignisse im Ottokar entweder durch die Geschichte oder wenigstens durch die Sage beglaubigt seien“, so führe er dies nur „als eine Curiosität“ an. Er fragt sehr richtig: „Was ist denn Geschichte? Über welchen historischen Charakter ist man denn einig? Der Geschichtschreiber weiß wenig, der Dichter aber muss Alles wissen“ (XV. 116). Die historische Tragödie sei nur zulässig, wenn „die historisch oder sagenhaft beglaubigten Begebenheiten im Stande wären, eine gleiche Gemüthswirkung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären“ (XV. 118). Damals lag allerdings sein Ottokar schon um fast dreißig Jahre hinter ihm und er sah mit objectiver Ruhe auf das trotz jener Schwäche

vorzügliche Werk zurück. Vielleicht bewog ihn 1825 noch ein weiteres Moment, jene verkehrte Ansicht auszusprechen, als ob was historisch getreu, deshalb auch dramatisch untadelig sei. Er hatte im Jahr vorher, wie ich an anderer Stelle nachgewiesen zu haben glaube,[1]) den Plan zur „Jüdin von Toledo" entworfen und es hätte ihm bei diesem Stück sehr gut gepasst, den logisch richtigen, aber dramatisch mislichen Abschluss der Tragödie durch den einfachen Hinweis auf die Überlieferung rechtfertigen zu können. Er macht 1825, wie früher bei der „Ahnfrau", den Versuch, sich Theorien für seinen Privatgebrauch zu erfinden, wirft sie aber beide Male über Bord, sobald er dieselben nicht mehr benöthigt. Er war eben ein hervorragender Denker, und so verstand er sich auch auf die Sophismen des Gedankens, mit welchen man sich selbst über eine unangenehme Erkenntnis hinwegzutäuschen versucht, in bedeutendem Maße; doch war sein künstlerischer Blick, wie wir sahen, zu hell, als dass solche Selbsttäuschungen hätten von Dauer sein können. Allerdings bemerkt er gelegentlich noch ein Mal: „Das Geschichtliche hat einen geringen Werth für die Poesie; begründet aber doch den Unterschied, dass der Dichter bei historischen Personen es sich mit der Objectivirung etwas leichter machen kann, da die Wirklichkeit für ihn einsteht" (XIII. 58) und billigt es bei Lope, dass dieser bei Ereignissen, die er in den Romanzen vorfand und mit denen die Zuschauer bekannt waren, „sich daher keine Mühe gab erst zu begründen, was man ohne Grund hinnahm" (XIII. 62), doch sollen diese beiden Stellen eben dazu dienen, seinem geliebten Lope reinzuwaschen und da war unserm Autor bald ein Grund

[1]) Zur Entstehungsgeschichte der „Jüdin von Toledo". Deutsche Zeitung (Wien), 27. September 1889.

gut genug. Er, der sonst allem Naturalismus spinnefeind ist, spricht sich doch nicht einmal dagegen aus, dass es manchmal scheine, „als ob Lope de Vega mit seinem großen Natursinne in derlei Stücken das Willkürliche und Zufällige des wirklichen Lebens habe abbilden wollen“ (XIII. 53). „Wenn man einmal für einen Dichter eine Vorliebe hat, ist man in Gefahr, sich von ihm Alles gefallen zu lassen“ (XIII. 55), sagt er zwar, und verwahrt sich auch sonst gegen diese „deutsche Erbsünde“ (XIII. 103), doch ist ihm dies bei Lope trotzdem öfters begegnet. Auch mag ihn bei jenen oben erwähnten Äußerungen die Rücksicht auf den „Bruderzwist in Habsburg“ und — wie schon 1825 — auf die „Jüdin von Toledo“ geleitet haben, mit deren Vollendung er ja damals beschäftigt gewesen sein dürfte. Leider hat dieser Glaube, dass die historische Wahrheit den fünften Act der „Jüdin“ und (freilich in anderer Weise) den zweiten Act des „Bruderzwist“, wo die Erzherzoge denn doch ohne vollkommen genügende Motivirung sich zur Unterzeichnung der Vollmachten für Matthias verstehen, retten werde, sich als irrig erwiesen und beide Stücke kranken daran, so wie der Ottokar am dritten Act. Wir sind uns wohl bewusst, dass Grillparzer trotz dieser Mängel einer der bedeutendsten Dramatiker aller Zeiten war, aber wir glauben wie er, dass „man eine geringe Meinung von den Vorzügen eines Schriftstellers hat, wenn man auch seine Fehler für Vorzüge ausgeben will“ (XIII. 189). Zu seinen Fehlern müssen wir natürlich auch diese zeitweilig wenig wissenschaftliche Art, die ästhetischen Probleme den Bedürfnissen des Augenblicks entsprechend lösen zu wollen, rechnen; doch blieb er, wie erwähnt, nie dauernd auf solchen Abwegen. Im höhern Alter stand er seinen eigenen Werken weit objectiver gegenüber. So äußerte er sich trotzdem oder vielmehr, weil

er selbst „Das goldene Vließ“ geschrieben hatte, über Trilogien wenig günstig: „Die Trilogie oder überhaupt die Behandlung eines dramatischen Stoffes in mehreren Theilen ist für sich eine schlechte Form. Das Drama ist eine Gegenwart, es muss Alles, was zur Handlung gehört, in sich enthalten. Die Beziehung eines Theiles auf den andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es vielleicht an Großartigkeit gewinnt, aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert“ (XV. 81). Im März 1867 sagte er zu Frau von Littrow-Bischoff: „Ich meine, es müsse vor allen Dingen die psychologische Wahrheit vorhanden sein, damit die historische Werth habe — wie dies im ‚Ottokar‘ der Fall ist“ (S. 126), er will also nicht mehr wie 1825 die psychologische Begründung den historischen Thatsachen nachsetzen. In demselben Gespräch meint er merkwürdigerweise, sein Ottokar sei der Träger einer Idee, eine Idee habe ihn zur Gestaltung dieses Stoffes getrieben. Ein solches Bekenntnis aus Grillparzers Munde erscheint sehr bemerkenswerth, wenn man seinen tiefwurzelnden Widerwillen gegen jede Ideendichtung kennt.

Als jugendlicher Heißsporn läſst er sich 1816 zu der kühnen Behauptung hinreißen: „Kein **Dichter** in der Welt ist wohl je bei Schöpfung eines Meisterwerkes von einer allgemeinen Idee ausgegangen“ (XIV. 7). Durch die Erfahrung über die Unrichtigkeit seiner Ansicht belehrt, bespricht er diesen Gegenstand im Jahre 1829 weit gemäßigter, wo er dem „Narcissus“ des ihm stets so unsympathischen Wolfgang Menzel nachrühmt: „Die Dichtung ist darin merkwürdig, dass sie sich aus dem Begriff entwickelt, der sonst häufig ihr Grab ist. (**Begriff** sage ich, denn die **philosophische** Idee ist für die Poesie auch nichts Anderes als ein Begriff.) Calderon hat dasselbe Wagestück zwar auch

oft versucht, ihm stand aber auch ein plastisch belebender Formsinn zu Gebote, der hier so ziemlich fehlt“ (XII. 146). Er gibt demnach zu, dass auch eine Dichtung, welcher eine Idee zu Grunde liege, wirken könne, wenn ungewöhnliche Begabung dies Wagnis rechtfertige, meint aber, dass der Versuch meist übel ablaufe und deshalb besser unterbleibe. Deutlicher noch spricht er sich 1835 aus: „Entstünde nun die Frage: ob man überhaupt Ideen an die Spitze dramatischer Hervorbringungen stellen solle? so wäre die Antwort: Warum nicht? wenn man sich einer so gewaltig lebendig machenden Kraft bewusst ist, als z. B. Calderon. Sonst haben aber die großen Dichter meistens den Gang der Natur zum Muster genommen, die Ideen anregt, aber vom lebendigen Factum ausgeht“ (XII. 182, ebenso XII. 200). Noch schärfer tritt seine im Wesentlichen Billigung verdienende Ansicht 1839 bei Gelegenheit der Besprechung der Lope-Studien Enks hervor, wenn er bemerkt: „Schon für das Wort: Intention statt der in Deutschland vorherrschend gewordenen Bezeichnung: Idee, sei dem Verfasser Dank gesagt. Der letztere Ausdruck führt etwas Abstractes mit sich, das in der Anwendung dem concreten Leben der Poesie nicht selten Schaden gethan hat. Allerdings kann ein Dichter, der sich einer großen belebenden Kraft bewusst ist, ein Allgemeines (eine Idee) an die Spitze seines Werkes stellen, wie z. B. Calderon so oft gethan hat, aber gefährlich bleibt es immer und Shakespeare hat sich meistens dessen enthalten. Andererseits beruht freilich die ganze Wirkung der Poesie darauf, dass der gewählte Fall auf viele ähnlicher Art Anwendung leidet — nur dadurch entsteht Theilnahme in der Brust des Lesers. Diese Generalisirung braucht aber nur als dunkles Gefühl den Eindruck des Werkes zu begleiten, ohne sich lehrhaft und ausgesprochen als Satz und Beweis anzu-

kündigen oder vorzudrängen“ (XIII. 6/7). Doch blieb unser Dichter der Ideendichtung, auch im guten Sinne des Wortes, abgeneigt,[1]) deshalb stellt er Lope über Calderon und unterscheidet so zwischen ihnen, dass ersterem in jeder Beziehung der Vorrang bleibt: „Schiller und Calderon scheinen philosophische Schriftsteller, Goethe und Lope de Vega sind es. Jene scheinen es vorzugsweise zu sein, weil sie philosophische Discussion geben, diese haben nur die Resultate“ (XIII. 13). Dann wieder sagt er von Lope als besonderes Lob: „Er ist die vollkommenste Protestation gegen die Begriffspoesie. Calderon ist es schon nicht mehr, obgleich seine ungeheure belebende Kraft das absichtliche Moment meistens glücklich, ja glorreich überwindet“ (XIII. 52/53).[2]) Wogegen sich Grillparzer eigentlich verwahrt, was ihm um so unsympathischer ist, je stärker es seinem eigenen Dichternaturell widersprach, das ist das klare Bewusstsein des Poeten in Betreff der allgemeinen Idee, welche er in einem speciellen Fall verkörpert. Er liebt eine halb oder auch ganz

---

[1]) Hier befand sich Grillparzer in offenem Widerspruch gegen Schreyvogel, der z. B. in einer Abhandlung „Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho“ sagt: „Jedes dramatische Werk, welches sich über das Gemeine erhebt, enthält irgend einen Haupt- oder Grundgedanken, der durch dasselbe anschaulich gemacht wird, und den man mehr oder minder richtig bald den symbolischen Sinn, bald die Moral des Stücks (morale tragique) genannt hat. . . . Die großen Meister haben bei ihren Hervorbringungen einen solchen Grundgedanken stets mehr oder weniger deutlich vor Augen gehabt.“ (Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode; 1818, Nr. 84, Dinstag den 14. Julius, S. 677.)

[2]) Wer sich für weitere, bezeichnende Stellen über Calderon und Lope interessirt, der sei auf die folgenden verwiesen: XIII. 62, 65, 86, 88, 94, 98, 99/100, 103/4, 188, 191, 206, 211, 222, 224, 230 und Foglar S. 19, 25, 26.

unbewußte Stimmung; eine sanfte Dämmerung, nicht kaltes Tageslicht soll in der Seele des Dichters herrschen und es ist ja unbestreitbar, dass poetische Gestalten lieber im ungewissen Halbdunkel, im matten Dämmerlicht als in der nüchternen Tagesbeleuchtung erscheinen und weben. Ungewusst wirke die Idee im Werke des Schaffenden als dunkle Intention, indem er nur einen Einzelfall darzustellen glaube, bilde er den allgemein giltigen Grundgedanken heraus, unmittelbar sei er stets nur mit dem Concreten beschäftigt und auch der naive Zuschauer begnügt sich mit diesem concreten Gegebenen, indessen sich zugleich in seinem bewegten Gemüth eine Generalisirung vollzieht, deren er nicht in höherem Grade bewusst zu sein braucht, als der Künstler seiner leitenden Intentiou. Wem das nicht genügt, der mag sich dann freilich wieder den Gedankenkern aus der farbigen, schimmernden Hülle herausschälen, aber dieses Verfahren dünkt Grillparzer nicht das richtige zu sein. In solchem Sinne schreibt er 1842: „Derlei Abstracta fallen einem echten Dichter beim Selbstschaffen nicht ein, es liegt aber zu Grunde und wer außer dem Gemüthseindruck noch eine Rechtfertigung braucht, mag diese dafür nehmen“ (XIV. 81). Mit unverhohlener und nicht unberechtigter Verachtung spricht er daher stets von solchen Dichtern, welche glaubten durch die Größe der Idee über die Schwäche der Ausführung hinwegzutäuschen. Er verwünscht (1844) „jenen Ideenkram, der die Hervorbringungen der neuesten Zeit so widerwärtig macht“. Zu Grunde liegen müsse freilich jedem Gedicht „eine Intention, ein Gedanke, oder in höchster Bezeichnung gefasst, eine Idee“, jedoch nur wer sich einer großen, belebenden Kraft bewusst sei, dürfe „wie Shakespeare und Lope de Vega selten, die alten Tragiker aber und Calderon häufig gethan haben, eine Idee von vornherein als Träger seiner

Handlung" hinstellen, denn viel leichter geselle sich zum Sinneseindruck eine Idee als zu einer Idee eine sinnliche Existenz, ein Körper. Erblicke man aber fremde Riesenideen von Dichterlingen erbärmlich dargestellt, so dass sie kein Leben gewinnen könnten, dann sei es, „als ob man Gassenbuben mit dem Degen Napoleons oder mit dem Scepter Friedrich des Einzigen spielen sähe" (XIV. 154/5). Nicht gegen das Darstellen von Ideen an sich war Grillparzer so sehr, obwohl er auch dies nicht liebte, als ganz gerechtfertigter Maßen gegen das Darstellen derselben mit unzulänglichem poetischem Vermögen. Deswegen rühmt er es 1851 Feuchtersleben als besondern Vorzug nach, dass er von dieser Zeitkrankheit unberührt geblieben sei: „Er hat sich nie große Ideen angelogen" (XIV. 159) und verspottet 1849 die Begriffspoeten und Ideendichter mit folgendem Epigramm, das zugleich seine Gedanken darüber, wie man es machen soll, zum Ausdruck bringt:

„Wenn des Kindes Organe fertig sind,
Weht der Geist sie an, wie Luft und Wind,
Das Umgekehrte ginge freilich geschwind,
Doch aus dem Geist macht man kein Kind." (I. 232).

Ein längeres Gedicht „Gründlichkeit" (I. 276/7) aus demselben Jahre verhöhnt mit aristophanischem Behagen jene Kritiker, welche jedes neue Stück hauptsächlich auf seinen Ideengehalt prüfen und nur rufen: „Mais qu'est ce que cela prouve?", statt sich mehr darum zu kümmern, wie die etwa vorhandenen Gedanken ausgedrückt seien, ob dies in einer Weise geschehen, welche geeignet erscheine zu ergreifen und zu begeistern, zu erheben und zu erfreuen, was doch nach der Meinung unseres Dichters, der man sich beruhigt anschließen kann, den eigentlichen Maßstab für die Be-

urtheilung des künstlerischen Werthes eines Dramas abgeben sollte. In jenen Vierziger Jahren herrschte aber durch die Hegel'sche Schule eine Richtung vor, der es mehr auf das Was als auf das Wie ankam und dagegen lehnte sich Grillparzer mit größter Entschiedenheit auf. Seine Ansicht ist und bleibt: Intentionen sollen die Grundlage eines jeden Dramas ausmachen, aber geradezu von Ideen auszugehen ist ein bedenkliches Unternehmen, das nur die hervorragendsten Geister glücklich zu Ende führen können; jedenfalls macht nicht die Intention oder Idee als solche den Werth einer Dichtung aus, sondern die Art und Weise wie dieselbe verkörpert zur Geltung gebracht ist.

Als eine Intention, welche jeden dramatischen Dichter leiten müsse, erschien ihm die Darstellung einer sittlichen Weltordnung in der Tragödie; die poetische Gerechtigkeit, welche er 1819 seiner „Ahnfrau“ zu Liebe verworfen hatte (XII. 188), fordert er späterhin. Er erfüllt ihre Anforderungen in seinen eigenen Stücken, und wenn er sie seltener erwähnt, so geschieht dies eben nur, weil sie aus den anderen Forderungen, welche er an die Kunst stellt, ohnehin schon mit Nothwendigkeit folgt. Schon 1820 verlangte er, wie wir sahen, von der Kunst, dass sie eine zweite Natur hervorbringe, „die mehr mit den Forderungen unseres Verstandes, unserer Empfindung, unseres Schönheitsideals, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt“, all dies kann jedenfalls nur ein Drama thun, welches den Forderungen der poetischen Gerechtigkeit Genüge leistet, wie er ja 1836 geradezu erklärte: „Aller Poesie liegt die Idee einer höhern Weltordnung zu Grunde“ (XII. 161).[1]) Bei den alten

[1]) Schreyvogel war derselben Meinung, so fordert er (im Sonntagsblatt, Nr. 80, 10. Julius 1808, S. 239), es solle „die tröstende

Tragikern vermisste er nun, ob mit Recht oder Unrecht haben wir hier nicht zu untersuchen, diese ausgleichende dichterische Gerechtigkeit. 1823 geht er deshalb so weit, die Behauptung aufzustellen: „Die Tragödie der Alten lässt sich gar nicht mit unserm Trauerspiele, sondern höchstens mit den autos sacramentales der Spanier vergleichen“ (XIV. 29) und 1852 meint er, der Geist der Griechen wirke auf uns trotz ihrer uns nicht mehr gemäßen Form, wir „ehren ihre Dramen noch immer als Meisterwerke“, aber sie stehen uns noch ferner „als Racine und Corneille“ (XIV. 55). Mit alledem hat er sich die Möglichkeit gewahrt, die poetische Gerechtigkeit, welche er im Drama der Alten vermisst, dennoch von den Neuern zu fordern. Schon 1824 bemerkte er im Ton des Staunens und des Tadels über die Spanier: „Wie mit einer eisernen Brust gibt der Dichter kein Anzeichen von Missbilligung, und, wie vor den Augen des Weltgeistes, rollt Gutes und Böses in ewig kreisendem Rade. Man hat das Christliche der Gesinnung in ihren Dramen hervorgehoben; nichts verräth größere Unkenntnis. Christlich! Ich möchte es oft gar türkisch nennen! Wären das wirklich vielleicht maurische Anklänge?“ (XIII. 47). Viel später schreibt er: „Überhaupt herrscht in allen spanischen Stücken der damaligen Zeit die traurige Ansicht vor, dass das Glänzende der Handlungen und die Stärke der Leidenschaft von allen Ansprüchen der bürgerlichen Moral völlig entschuldigen“ (XIII. 59). Damit will nun unser Dichter ebensowenig sagen, dass jeder Anspruch, welcher im Namen der Moral erhoben werden könnte, vom Dramatiker auch befriedigt werden müsse; es soll ihr nur nicht ins Gesicht

---

Vorstellung einer über die Erde waltenden Gerechtigkeit im Gemüthe aufrecht erhalten“ werden.

geschlagen werden und auch hierbei ist zu beachten, dass unter der „bürgerlichen“ Moral nicht jene enge, philiströse Sitte zu verstehen ist, welche der Dichter oft genug befehdet, sondern die allgemein giltigen Gebote der Sittlichkeit, die auch im Drama nicht verletzt werden sollen. Soll die Tragödie kein „Schauspiel für Schlächter und Kannibalen“ (XII. 176) sein, so müssen sich „gegen das Ende neue Aussichten eröffnen“, welche geeignet sind „das Gemüth emporzuheben“ (XIII. 52). Das Werk muss versöhnend ausklingen; mit einem harmonischen Schlussaccord, nicht mit einer nervenerschütternden, schreienden Dissonanz sollen wir entlassen werden. Der stürmische Ablauf der Empfindungen soll schließlich wieder in ein ruhigeres Bett geleitet werden, auf die Erschütterung soll die Beruhigung folgen. Das sind Forderungen der Kunstform selbst, welche ohne Rücksicht auf die metaphysischen Ansichten des Dichters als Menschen von ihm als Dramatiker erfüllt werden müssen. Ein abstoßender Schluss, der unsere Empfindungen verletzt, mag bei der Lecture eines Buchdramas noch überwunden werden können, auf der Bühne wirkt er unerträglich; dort kann man ihn höchstens aus Pietät für einen verstorbenen Dichter, wenn auch widerwillig, hinnehmen, bei einem Lebenden wird man ihn unter allen Umständen ablehnen müssen. Es gehört das mit zu den Rücksichten auf das theatralisch Wirksame, welche das Drama gebieterisch fordert.

Grillparzer war viel zu sehr Dramatiker, um in das übliche Vorurtheil zu verfallen, welches sich aus der verächtlichen Nebenbedeutung des Wortes theatralisch entwickelt hat und nun mit Unrecht auch auf das ausgedehnt wird, worauf sich das Wort ursprünglich bezogen. Gewiss, was sich im gewöhnlichen Leben theatralisch gibt, Theaterwirkungen erzielen will, ist lächerlich, aber auf dem Theater theatralisch

zu sein, das, sollte man denken, wäre vielmehr ein Gebot der Nothwendigkeit. Dem entspricht, was unseres Dichters Ansicht war. In Paris sieht er im April 1836 Viktor Hugos Lucrezia Borgia und bemerkt zum letzten Act derselben in sein Reisetagebuch: „Hier einer von den wenigen Fällen, wo das Theatralische und Dramatische von einander abweichen. Dramatisch läſst sich nichts dagegen einwenden. Es ist übrigens die Frage, ob es sich denn doch nicht auch darstellen ließe“ (XVI. 44). Man sieht, wie ungern er sich dazu entschließt, auch nur einen Fall zuzugeben, wo das Dramatische sich nicht mit dem Theatralischeu decken solle. 1837 schreibt er: „Man gefällt sich in neuester Zeit darin, einen Unterschied zwischen Dramatischem und Theatralischem zu machen. Ganz falsch, wie mir scheint. Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt“ (XII. 190). Er verwirft also diesen Unterschied, wenn er auch zugibt, daſs man im nun einmal üblichen Sprachgebrauch auch solche Wirkungen auf der Bühne unter den Begriff des Theatralischen subsumire, welche mit dem Begriff des Dramatischen nichts zu thun haben. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn es gelänge für derartige Wirkungen, welche nicht aus dem Gebrauch, sondern aus dem Misbrauch der Mittel, mit welchen das Theater wirkt, fließen, einen eigenen unterscheidenden Namen zu finden und in Umlauf zu bringen, damit dieses verjährte Misverständnis endlich aufhöre. Manche Kritiker pflegen auch verächtlich von Bühneneffecten zu sprechen, als ob solche an und für sich zu verwerfen seien, dagegen rieth unser Autor dem jungen Foglar (1842), sich durch solche Einreden nicht beirren zu lassen: „Der dramatische Dichter soll nach Effect ringen, denn Effect heißt Wirkung, und Jeder, der etwas macht, will etwas bewirken“ (S. 14). Daſs damit keine rohen, sondern künstlerische Effecte

gemeint sind, ist selbstverständlich, künstlerisch können aber selbst die stärksten Effecte bleiben. Die Thatsache, dass ein Effect auf der Bühne viel stärker wirke als beim Lesen, beweist noch lange nicht, dass er auch unkünstlerisch sei, denn die lebendige Darstellung macht eben in jeder Beziehung größern Eindruck als der todte Buchstabe. Zur Verstärkung der theatralischen Wirkung ist ihm auch der Decorationsmaler und der Maschinist, der Costumezeichner und der Requisiteur willkommen. Deshalb lobt er in Paris (XVI. 31) die Einrichtung der Bühnen, welche nicht durch Seitenlampen, Einsicht zwischen die Wände, schlechte Coulissen und Soffiten störe, sondern geeignet sei, den Schein der Wirklichkeit zu erwecken, welchem Zwecke ja das Theater dienen soll. Gar zu mangelhafte Inscenirung beeinträchtigt die Illusion, deswegen spottet er 1843 in Pressburg über die übergroße Einfachheit der Ausstattung dieses Provinztheaters (XVI. 162). Übertriebenen Prunk der Ausstattung, wie er zu seiner Zeit noch selten vorkam, heute aber leider immer mehr einreißt, hätte er wohl noch schärfer zurückgewiesen, denn wenn fehlerhafte Decorationen die Illusion erschweren, aber doch nicht unmöglich machen, so zerstreut allzuprächtige Ausstattung die Aufmerksamkeit, indem sie dieselbe auf Nebensachen ablenkt, und wird so der Illusion, welche vor allem auf Sammlung beruht, geradezu lebensgefährlich. Es ist dabei noch gar nicht berücksichtigt, dass wer von den Costumen, Waffen, kurz von dem ganzen Außenwerk der dramatischen Kunst strenge Innehaltung der historischen Treue begehrt, dieselbe auch in logischer Consequenz von dem Inhalt des Werkes, von dem Bild, das der Rahmeu einschließt, fordern muss; das wäre aber, wie auch unser Dichter meinte, der Tod des Drama. Es ließe sich sehr viel über dieses Leiden, an welchem unser gegenwärtiges Theaterwesen krankt, sagen, doch sei es genug

darauf hinzuweisen, daſs Grillparzer diese Entwicklung der Bühne und ein solches Überwuchern von Nebendingen, welches dieselben fast schon zur Hauptsache macht, nie gebilligt, ja daſs er sie entschieden verworfen hätte, wie jeder dies thun muſs, dem die Zukunft der dramatischen Kunst am Herzen liegt.

Die Forderung der poetischen Gerechtigkeit hat bekanntlich schon Aristoteles aufgestellt; gewiſs ist dadurch allein ihre Berechtigung noch nicht erwiesen. Die Zeiten sind vorbei, wo die bloße Thatsache, daſs eine Behauptung von dem Weisen von Stagira herrühre, genügte, um sie für so gut als wahr zu halten. Die Poetik des nüchternen Mannes hat lange genug als Canon gegolten, immer mehr bricht sich die Überzeugung Bahn, daß dieselbe nicht blos antik, daſs sie auch antiquirt sei. Es wäre aber kein kleiner Fehler, nunmehr das Kind mit dem Bade auszuschütten und alles für unrichtig zu erklären, was in jenem Fragment enthalten ist. Grillparzer, der bereits 1823 den Muth fand, sich gegen das übertriebene Lob der Poetik aufzulehnen[1]) und den Verstand des Aristoteles „scharf, aber prosaisch" zu nennen, was für einen Kunstphilosophen kein Compliment ist, sowie zu constatiren, daſs der große Empiriker „sich in die höhere Bedeutung" des Drama nicht eingelassen habe (XIV. 29), mag es hingegen nicht leiden, wenn man die drei Einheiten des Stagiriten angreift. In dieser Sache, wie in der Forderung poetischer Gerechtigkeit stimmt er mit dem Griechen überein. In der Selbstbiographie setzt er sich energisch für

[1]) Schreyvogel, auf den unser Dichter so viel gab und der in Aristoteles den weisesten Gesetzgeber der Poetik verehrte, hatte sich doch gedrängt gefühlt, zu erklären: „Ich glaube an keinen Geschmackslehrer unbedingt, an Aristoteles und Lessing so wenig, als an Corneille und Batteux" (Sonntagsblatt, Nr. 75, 5. Juny 1808, S. 158).

diesen oft angefochtenen Punkt ein: „Man hat viel über die drei Einheiten gespottet. Die Einheit der Handlung gibt jeder Vernünftige zu. Die Einheit des Ortes hängt mit der Einrichtung der alten Theater zusammen und wird nur bedeutend, wenn sie mit der dritten Einheit zusammenfällt. Diese dritte, die Einheit der Zeit hingegen ist höchst wichtig. Die Form des Drama ist die Gegenwart, welche es bekanntlich nicht gibt, sondern nur durch die ununterbrochene Folge des nacheinander Vergehenden gebildet wird. Die Nicht-Unterbrechung ist daher das wesentliche Merkmal derselben. Zugleich ist die Zeit nicht nur die äußere Form der Handlung, sie gehört auch unter die Motive: Empfindungen und Leidenschaften werden stärker oder schwächer durch die Zeit" (XV. 117). Deshalb sollen weit entfernte Begebenheiten nicht in einem Stück verknüpft werden, was im historischen Drama oft nöthig, stets aber schädlich sei. Unser Dichter ist jedoch auch kein blinder Verfechter der Einheiten, er weiß, dass die allein wesentliche, die nie verletzt werden soll, die erste ist, diese fordert er so scharf als möglich. Dem „Marino Falieri" Byrons wirft er vor, dieses Gebot durch den vorwiegenden Antheil, den wir dem Titelhelden schenken, noch nicht genug erfüllt zu haben, „und nun fehlt dem Ganzen die dramatisch-begründete Haltung, dasjenige, was die eigentlich aristotelische Einheit der Handlung ausmacht" (XI. 28). An Lope de Vega rügt er wiederholt diesen Mangel an Einheitlichkeit. Er wirft ihm vor, „sein häufigster Fehler" sei eben „Mangel an Einheit der Handlung" (XIII. 41). Freilich entschuldigt er dieses und andere Gebrechen der Werke des spanischen Phönix, dem er eine fast abgöttische Verehrung widmet, damit, dass dieser mit einem Publikum zu rechnen hatte, „das interessirt sein und empfinden, aber sich dieser Empfindung nicht in dem Zwang einer nachgeäfften

Wirklichkeit, sondern im freien Spiel des Märchens und der Fabel bewusst werden will“ (XIII. 217/8). Für welchen Fehl Lopes hätte unser Autor aber keine Entschuldigung gewusst! Wenn er es über's Herz bringt, den Mangel an Einheit trotzdem in bestimmten Ausdrücken als abträglich hinzustellen, so folgt schon daraus, wie viel ihm dieses nothwendigste Gebot der dramatischen Form galt. Bei Gelegenheit seines Planes zu den „Letzten Königen von Juda“ (ein Stoff, den Hebbel später in „Herodes und Marianne“ behandelte), also etwa 1821, erklärt er uns, warum man auch die beiden anderen Einheiten, wenn irgend möglich, beachten solle: „Man thut allerdings gut, den sogenannten Einheiten der Zeit und des Ortes keine wesentlichen Schönheiten aufzuopfern; wo man ihnen aber treu bleiben kann, soll man es ja nicht versäumen, es gibt der Handlung eine vorzügliche Stätigkeit und befördert das eigentlich dramatische der Wirkung ungemein. Die Phantasie kann wohl unschwer Zwischenräume der Zeit und des Ortes überspringen, man soll sie aber überhaupt nicht springen lassen ohne Noth“ (XI. 58). Grillparzer fasst das Gebot der Einheiten, wie es gefasst werden muss, als Mittel zum Zweck. Einheit der Handlung ist nun für den Zweck unentbehrlich, sie darf nie geopfert werden, ohne die Dichtung zu schädigen; wir haben seine diesbezüglichen Anschauungen schon bei der Erörterung der Nothwendigkeit strenger Verursachung im Drama kennen gelernt. Einheit des Ortes und der Zeit sind höchst wünschenswerth, müssen jedoch unter Umständen wichtigeren Rücksichten — aber auch nur solchen — weichen. Man darf nicht wie die französischen Classicisten, denn Classiker möchten wir sie doch nicht gerne nennen, der „magern und engen Form“, welche ihnen Richelieu octroyirte (XIV. 52), alles Andere nachsetzen. Um wahrscheinlich zu bleiben, soll man

diese Einheiten befolgen, man darf aber nicht unwahrscheinlich werden, nur um die Einheiten zu beobachten, was den Franzosen, auch den allermodernsten, häufig genug zustößt. Die Befolgung der Einheiten ist eben nicht Selbstzweck, sondern nur einer der Wege, welche das Drama zur Erreichung seiner Absichten einschlägt; freilich ist er derjenige, welcher gewöhnlich am sichersten zum Ziele führt, erscheint aber in Einzelfällen ein anderer als vortheilhafter, so braucht man nicht vor ihm zurückzuscheuen. Thunlichste Einhaltung der drei Einheiten, aber nicht unbedingte Unterwerfung unter ihr Joch, das ist Grillparzers Meinung und auch die unsere; dieselben sind ein heilsamer Zügel für die Phantasie, aber der Zügel darf nicht zur Fessel werden. Er kennt aber noch eine vierte Einheit, die der Anschauung, welche ja zum Theile mit der Einheit der Handlung zusammenfällt, sich aber nicht vollkommen mit derselben deckt. Die Art, wie der Dichter seinen Stoff behandelt, muss einheitlich sein, die leitenden Gesichtspunkte dürfen sich ihm nicht während der Arbeit verschieben. Deshalb warnt Grillparzer (XV. 130) davor, „auf alte Stoffe zurückzukommen", worunter manchmal „die Geschlossenheit der Form", manchmal „sogar die Einheit der Anschauung" zu leiden habe. Er warnt davor, weil er die nachtheiligen Folgen an sich selbst erprobt hatte.

Dass ein Genie sich die größten Freiheiten gestatten dürfe, weil es eben dennoch verstehe, uns mit sich fortzureißen, das war stets Grillparzers Ansicht. Deshalb hinderte es ihn auch nicht, die ganze Größe Shakespeares zu fühlen, dass dieser die Einheit des Ortes wie die der Zeit fast fortwährend, nach manchen einige Male auch die Einheit der Handlung bei Seite gesetzt hatte. Ja noch mehr, er wirft ihm noch andere Fehler vor, von denen Shakespeare unserer Meinung nach frei ist, ohne dass dies seine Bewunderung für den Schwan

von Avon vermindern würde. Unser Autor findet nämlich 1849 bei Besprechung des „Othello“, dass man Unrecht thut, wenn man „Shakespeare als den vollkommenen Abdruck der Natur betrachtet“. Es sei ja richtig, so wie in den Stücken des großen Britten „so entsteht die Leidenschaft, so wächst sie, so steht sie endlich furchtbar da — aber nicht in so kurzer Zeit. Shakespeare gibt häufig ein compendium, ein précis, ein abrégé der Natur, statt der Natur selbst“ (XIV. 91) und ganz ähnlich hat er sich schon 1837 geäußert (XIII. 13). Er findet, dass die Eifersucht in Othello zu rasch zur lodernden Flamme wird. „Shakespeare geht immer den Weg der Natur, aber er kürzt ihn häufig ab. Das ist zugleich die Wahrheit und Unwahrheit seiner Poesie“ (XIV. 92). Er entschuldigt freilich den Zeitgenossen Lopes und Calderons eben mit jener Zeit: „Zu diesen Abkürzungen der Natur ist er aber wahrscheinlich durch sein Publikum gezwungen worden, die bunte Begebenheiten und keine psychologischen Weitläuftigkeiten wollten“ (XIV. 93), ferner habe er sich eben genau an den Inhalt seiner Stoffe gebunden. Shakespeare bleibt ihm, wie er ebenfalls 1849 erklärt, „der größte Dichter der neuern Zeit“ (XIV. 94), doch hat er ihm auch bei anderen Stücken jenen vermeinten Fehler vorgerückt. Er meinte bereits 1823, dass „die Übereilung an sich wahrer Empfindungswechsel einer der Hauptfehler Shakespeares ist“ (XIV. 84) und glaubt diesen Ausspruch durch den Hinweis auf den Schluss der „Beiden Edelleute von Verona“ und auf den „Wechsel der Leidenschaft in Romeo“, der „viel zu rasch und eigentlich undramatisch“ sei, gerechtfertigt zu haben. Was das Lustspiel (wohl eine Jugendarbeit) anbelangt, mag Grillparzer im Rechte sein, Romeos Abfall von Rosalinde zu Julia hingegen trifft seine Anklage nicht, wie schon so viele nachgewiesen haben, dass es überflüssig wäre, dies hier,

wo auch nicht der Platz dazu ist, nochmals darzuthun. Die richtige Antwort auf seine Vorwürfe gab unser Dichter sich eigentlich 1824 selbst, wenn er es erst rügt, dass Shakespeare, wie diesmal mit unbilliger Einschränkung gesagt wird, „in seinen streng historischen Stücken oft sehr rasch über die wichtigsten Momente, Entschlüsse und Sinnesumkehrungen hinwegeilt", und dieser Tadel dann folgendermaßen seine Erledigung findet: „Ein Fehler gewiss, aber einer, dem man im historischen Drama, wo die Begebenheiten sich drängen und der Raum mangelt, kaum ausweichen kann" (XIV. 86). Nebenbei bemerkt, scheint uns dies nicht ganz ohne Beziehung auf „Ottokar" und die „Jüdin von Toledo" gesagt, wofür die Zeit der Äußerung sicherlich spricht. Unser Dichter hat sich hier insoweit selbst widerlegt, als die Kürze, mit welcher solche wichtige Scenen behandelt werden, bei allen Meisterwerken, in welchen sie sich findet (und sie findet sich, ganz abgesehen von den Spaniern, auch bei Schiller und Goethe), mit der Nothwendigkeit entschuldigt werden darf, anderen, kaum minder bedeutenden Auftritten nicht allen Raum zu benehmen. Das Drama, welches in drei Stunden den Inhalt eines ganzen Menschenlebens umfassen soll, ist auf solche Abkürzungen der Natur unbedingt angewiesen. Es muss viele Zwischenmomente überspringen und gerade diese Nothwendigkeit macht es zu einer so überaus schwierigen Kunstform. Behagliche Breite der Schilderung von Seelenzuständen ist episch, epigrammatische Kürze dramatisch. Grillparzer verkennt hier in merkwürdiger Weise das Wesen des Dramas. Sollen wir aufzählen, wie oft er selbst in seinen Stücken genau so verfuhr, wie Shakespeare? Es genüge der Hinweis auf Hero und Leander, bei denen ein einziger Blick hinreicht, um in beiden die Liebe zu entfachen. Shakespeare und sein Publikum hatten — natürlich nur innerhalb

gewisser Grenzen — recht; das Drama fordert psychologische Begründung, psychologische Weitläufigkeiten verwirft es, es will Handlung, danach heißt es, wer in seinem Rahmen blos inneres Leben darstellen will, der irrt, wie Goethe in der „Iphigenie“ und wohl auch im „Tasso“. Wie das Drama dennoch wirken kann und wirken soll, das sagt uns wieder unser Autor selber, denn er bekennt, dass wir von Shakespeares Fehlern, der übrigens auch uns nicht für fehlerfrei gilt, „nicht gestört werden, dass sie wie lauter Vortrefflichkeiten auf uns wirken“ und dies so erklärt: „Shakespeares Wahrheit ist eben eine Wahrheit des Eindrucks und nicht der Zergliederung. Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt seiner Verkörperung ist so übermächtig, dass wir an die Möglichkeiten gar nicht denken, weil die Wirklichkeit vor uns steht“ (XIV. 92). So muss es bei jedem Tragiker sein, dessen Werke ihn überleben sollen; es ist ihm gestattet, den Gang der Natur abzukürzen; aber nur dann, wenn sein Stück trotzdem so wahr erscheint wie die Natur. Das ist zugleich die Stärke und die Schwäche der dramatischen Form. Wer uns das Unwahrscheinliche wahrscheinlich zu machen vermag, dem ist auch dieses nicht verwehrt; umgekehrt erscheint uns beim schwachen Dramatiker selbst das Wahrscheinliche unwahrscheinlich. Kurz, das Drama muss auf der Bühne glaubhaft wirken, dann fragen wir nicht danach, ob uns das, was wir sehen, auch im wirklichen Leben glaubwürdig wäre.

Im Epos freilich werden wir weit gründlichere Angabe der Motive fordern; dort dürfen wir es auch, denn der Epiker ist nicht an ein bestimmtes Zeitausmaß gebunden. Das Epos kann uns beispielsweise auch die Schicksale der Nebenpersonen gemächlich erzählen, während es, wie Grillparzer schon 1817 fand, im Drama räthlich ist, dieselben „in den letzten Acten immer mehr in den Hintergrund zu

schieben (XI. 74). Diesen Unterschied zwischen beiden Dichtungsarten erkannte unser Dichter auch stets an. 1819 präcisirt er ihn dahin, dass „das Drama in einen Mittelpunkt zusammengeht, das Epos von einem Mittelpunkt ausgeht“ (XII. 189). 1841 nennt er die Dramen des Äschylos, weil sie nicht genug „lebendiges Fortschreiten der Handlung“ haben, „in Scene gesetzte Epopöen“. Wiederholt spottet er über die „in Wortstreit und Redekünste enthusiastisch verliebten Athener“, ihre „Vorliebe für das Räsonnement“, selbst für das Geschwätz, welche diese „Redseligkeit“ in endlosen Wechselreden auch den Dramatikern zur Pflicht macht und sich dafür mit magerer Handlung begnügte (XIV. 10, 20, 27, 37). Er weiß, dass dasselbe Motiv, welches episch wahr, ja unendlich zart ist, dramatisch lächerlich sein kann (XIV. 18). Auch er will also eigentlich im Drama straffe Handlung, rasches Vorwärtsschreiten, keine retardirenden Momente, unverrückten Ausblick auf das Ziel, dem sich alles unterordnen muss.

Zu solchen Wirkungen werden sich natürlich energische Charaktere mehr eignen, als schwache und wankelmüthige. Doch meint unser Dichter, auch schwankende Charaktere seien „keineswegs für die Tragödie unverwendbar, im Gegentheil von der höchsten Wirkung, aber dann muss außer ihnen in der Tragödie etwas Feststehendes sein, was den Kern des Ganzen ausmacht und ihm Haltung gibt“ (XII. 28). Interessant ist es, zwei Äußerungen über größere oder geringere Individualisirung der Charaktere im Drama zu vergleichen. 1816 meint er: „Es ist eine große Frage, ob das zu scharfe Individualisiren der Charaktere, wie wir es bei Shakespeare finden, dem dramatischen Effect nicht schädlich ist. Der Mensch verschwindet in eben dem Verhältnisse, in welchem das Individuum hervortritt“ (XII. 201). Am 6. Januar

1843 hingegen sagt er zu Foglar (S. 18), er interessire sich jetzt für „wunderliche Charaktere", was allerdings „beim Publikum wenig Anklang finden würde". Die beiden Anschauungen sind sich diametral entgegengesetzt, erklären sich aber sofort, wenn man sich erinnert, daſs er 1816 an der „Ahnfrau" arbeitete, in welcher die Charaktere der Handlung gegenüber ganz in den Hintergrund treten, 1843 hingegen sich wahrscheinlich zumeist mit dem „Bruderzwist" und der „Jüdin von Toledo" beschäftigte, in welchen dem Dichter mehr die schärfste Herausarbeitung der Charaktere als die Handlung am Herzen lag, was das Publikum allerdings nicht liebt. Den Grund hiefür gibt Grillparzer selbst an. Tritt vollends in einem Stück das Individuelle der Personen in gar zu crasser Weise hervor, dann erschwert dies jenes sich mit ihnen Verwandtfühlen, sich in sie Hineinversetzen, auf welchem nach dem Gesetz der Ideenassociation der Antheil hauptsächlich beruht. Wie das Werk des Dramatikers eigentlich aussehen soll, das erfahren wir, wenn unser Autor 1837, allerdings in einer Wendung, welche sich auf alle Arten der Poesie, ja auf das ganze Gebiet der Kunst übertragen läſst, sagt: „Den Gedanken festzuhalten auch in einem gröſsern poetischen Werke, ist nicht schwer, wenn man die Theile über der Idee des Ganzen vernachlässigen will. Aber mannigfaltig und lebendig bis ins Kleinste sein, und dabei doch nie den Grundgedanken aus dem Auge verlieren, das ist die Schwierigkeit" (XII. 168). Diesen Ausgleich hat Grillparzer in seinen eigenen Werken, in welchen er mehr und mehr zum ausgezeichneten Charakteristiker emporwuchs, angestrebt und zumeist mit Glück.

Er ist auch nie so weit gegangen, was eigentlich der letzte Trumpf der Anhänger der charakterisirenden Richtung ist, die Schönheit des Verses uud der Bilder aufzuopfern und zur Prosa zu greifen. Wir wissen, wie entschieden er

ein solches Vorgehen verurtheilt hat. Selbst ein so nüchterner Charakter wie sein Klesel im „Bruderzwist“ spricht einige Male in Bildern und immer in wohllautenden Versen, trotzdem weiß unser Dichter die Personen auch in ihrer Sprechweise scharf auseinander zu halten, nur dass der allen gemeinsame Vers ein leichtes Band um sie schlingt, welches sie als Ganzes zusammenhält und verhindert, dass sie als vereinzelte Theile auseinander fallen. So verhielt er sich praktisch, theoretisch ging er noch viel weiter. Er vertheidigt bei den Spaniern, mit specieller Beziehung auf Lope „das Künstliche des Ausdrucks, die Gleichnisse, die Wortspiele in den leidenschaftlichsten Situationen, überhaupt das Lyrische im Dialog, vornehmlich im Monolog“ und meint billigend, dass „jene Zeit den Begriff der Poesie auch im Drama festhielt, und aus der Poesie die Poesie wegzulassen hätte ihnen höchst wunderlich geschienen“ (XIII. 57). Unser Dichter übertreibt wohl, wenn er im letzten Jahrzehnt seines Lebens sogar meint, die Spanier hätten „die Handlung des Drama nicht zur Poesie“ gerechnet und die Lyrik habe ihnen „den ganzen poetischen Werth des Drama“ ausgemacht (XIII. 244). So weit wie in diesen Bemerkungen über die Spanier ging er wohl selber nicht und könnten wir jedenfalls nicht mit ihm gehen. Er hat übrigens nicht immer den Bilderreichthum und die Sprachgewandtheit des Schriftstellers so hoch veranschlagt und äußert sich über den Mangel derselben eher zu mild, wenn er 1849 Justus Möser mit den Worten entschuldigt: „Die Kraft des Styls liegt in der Überzeugung und oft werden Unbehülflichkeiten des Ausdrucks zu Schönheiten, weil man merkt, dass der Verfasser den Inhalt lebhaft gefühlt, und Empfindungen sich bekanntlich nur sehr entfernt in Worten ausdrücken lassen“ (XIV. 115). Dramatische Wirkung kann dies gewiss in hohem Grade hervorbringen,

wenn der Schaffende einer seiner Figuren solche Redeweise mit kluger Absicht in den Mund legt, nicht aber, wenn er selbst sich nicht besser auszudrücken vermag. Die poetische Form im Drama will unser Dichter unter allen Umständen aufrechterhalten wissen, in Bezug auf Strenge der Form verweist er (vielleicht mit Unrecht) auf die Franzosen als Muster, was er im August 1842 Foglar (S. 13) gegenüber damit begründet, dass jene „das leichtsinnigste Publicum" haben, weshalb sie „von jeher alles aufbieten mussten, die Sammlung zu erhalten". Dem Geiste nach sollen die Engländer und Spanier uns leiten. Von den einen sollen wir lernen auf die Form, von den andern auf den Inhalt zu achten; beide sollen wir in eigenthümlicher Weise ausgestalten. Ja, derselbe Grillparzer, welcher sich so oft gegen die angelogenen Riesenideen seiner zwerghaften Zeitgenossen wendet, bemerkt dennoch 1836 sehr richtig: „Ein Zeitalter würde bald ganz verflachen, das auch bei beschränktem Vermögen, das Streben nach Großartigkeit, dem Gehalt und der Form nach, ganz und völlig aufgeben wollte" (XIV. 130).

Welche Eigenschaften muss der Dramatiker besitzen, um diese Großartigkeit in Form und Inhalt erreichen zu können? Das sagt uns ein Aufsatz aus dem Jahre 1834: „Man wird von dem dramatischen Dichter, alle andern poetischen Qualitäten eingerechnet, noch in besonders hervorstehendem Grade folgende Eigenschaften fordern: Scharfen, sichtenden Verstand zur Motivirung und Begründung. Bildliche Phantasie, sie erfindet und stellt dar. Warmes, richtiges Gefühl. Endlich Empfindung im Verstande der Maler genommen, wo es den Sinn für die Abstufungen und das Verfließende in den Zufälligkeiten der Naturtypen bedeutet" (XII. 178). Von der Phantasie wird noch besonders verlangt, dass sie nicht blindlings über alle Schranken ins Weite schweife. Ihr

Werth für die Kunst „liegt in ihrer Begrenzung, welche die Gestalt ist“. Erst in der Begrenzung wird sie scharfe und bestimmte Gestalten liefern, statt nebelhafter Abschattungen, welche „Niemand eine Gegenwart anschaulich machen“ (XII. 177). Was Grillparzer hier Empfindung nannte, ist nicht mit dem identisch, was er sonst unter diesem Namen versteht und was er diesmal wieder als Gefühl einführt; scharf abgegrenzter Gebrauch derselben Bezeichnungen für bestimmte Begriffe ist, wie alles, was an schulmäßiges Philosophiren erinnern könnte, seine Sache nicht. Im Wesentlichen versteht er hier darunter das Compositionstalent, welches eingreifen muss, nachdem die Phantasie eine Handlung erfunden, der Verstand die Motive für dieselbe aufgefunden, das Gefühl dieser motivirten Handlung und ihren Personen Lebenswärme verliehen hat. Seine Aufgabe ist es zu verhüten, dass nicht „die schönsten Einzelheiten zusammen ein schlechtes Bild machen“, dafür zu sorgen, dass auf das Vorher und Nachher die entsprechende Rücksicht genommen werde, dass Ruhepunkte vorkommen, die zur Erleichterung der Auffassung dienen, dass „Licht sammelnde und sparende Gegensätze“ zur Verwendung gelangen, die nicht „als Effektmacherei verworfen“ werden dürfen, wenn nicht statt eines Kunstwerkes „ein unentwirrbares Chaos belästigender Schönheiten“ entstehen soll (XII. 179). Diese richtige Anordnung des Einzelnen im Verhältnis zum Ganzen, welche sonst vielleicht recht Schönes und Wirksames oft ausscheiden muss, weil es an dieser Stelle nicht in den Organismus des Kunstwerkes hineinpasst, für welchen ein Zuviel ebenso bedrohlich ist als ein Zuwenig, bildet den abschließenden Act, das finishing, durch welches die letzte Feile an die Schöpfung des Künstlers gewendet wird, die nun vollendet dasteht. Selbstverständlich können diese vier Momente der Thätigkeit des Schaffenden

nur begrifflich so entschieden abgegrenzt werden, indess sie in der Wirklichkeit im Kopf des Dichters durcheinander fließen. Immerhin wird das fertige Produkt zuletzt meist nochmals sozusagen durchcomponiert, um die etwa noch übrig gebliebenen, versteckten Fehler im Scenenaufbau, in der Vertheilung von Licht und Schatten zu beseitigen und deswegen mag die Darstellung der Thätigkeit des Dichters mit der Erwähnung des so wichtigen Compositionstalentes, ohne welches alle andern Vorzüge ein Stück nicht zu retten vermögen, enden.

Ist das Werk des Dichters vollendet, dann beginnt die Arbeit des Schauspielers und erst wenn auch diese zur Vollendung gediehen ist, steht die dramatische Schöpfung fertig vor dem Publikum. Zählt jedoch das, was unser Autor über die Schauspielkunst niederschrieb, zur Kunstphilosophie? Gehört die Thätigkeit des Schauspielers überhaupt noch zur Kunst oder ist sie ein Handwerk, wenngleich ein Kunsthandwerk? Es wäre lächerlich den größten Schauspieler als Künstler auf eine Stufe etwa mit Shakespeare stellen zu wollen, das erkennt man selbst in unsern Tagen der Überschätzung dieses Standes allseitig an, es wäre aber ebenso lächerlich, den Schauspieler, weil er nur nachschaffen kann, was der Dichter ihm vorgeschaffen, weil also seine Thätigkeit mehr eine reproductive als eine eigentlich productive zu nennen ist, ganz aus der Reihe der Künstler streichen zu wollen. Es ist hier selbstverständlich ebensowenig von unfähigen Provinzdarstellern die Rede, als wir gewisse betriebsthätige Stückefabrikanten meinen, wenn von Dichtern gesprochen wird, es gibt Handwerker in allen Kunstarten, denn „jeder Kunst liegt ein Handwerk zu Grunde“ (XII. 175) und es mangelt nie an Kunstpöbel, der in demselben stecken bleibt. Der dramatische Dichter, das wissen wir bereits, muss Verstand, Gefühl, Phantasie und Compositionstalent nebst allen

andern Dichterqualitäten besitzen. Diese übrigen Dichtereigenschaften kann der Schauspieler entbehren, jene vier Haupteigenthümlichkeiten aber muss er mit dem Dramatiker gemein haben, wenn er sie auch nicht in so hohem Maße zu besitzen braucht als jener, der wie Gott aus dem Chaos eine Welt zu schaffen hat, indess dieser bereits eine wohlorganisirte, feingegliederte Schöpfung vorfindet. Um aber auch nur eine einzelne Gestalt aus der reichen Welt des Dichters nachschaffen zu können, muss der Schauspieler im Stande sein in das innerste Wesen, in das geheimste Leben dieser Person einzudringen, eine Eigenschaft, welche er mit jedem Kunstverständigen theilt, er muss aber überdies befähigt sein, nachdem er so Herz und Nieren der Figur geprüft hat, sich ganz und gar in sie zu verwandeln, um sie dem Publikum in seiner Darstellung lebendig vor Augen zu führen. Diese Entäußerung des eigenen Selbst, dieses völlige Aufgehen in einem Fremden, diese proteusartige Verwandlungsfähigkeit theilt er nur noch mit dem dramatischen Dichter selber; beide, der Schauspieler und der Dramatiker, lassen ihre Person völlig verschwinden, um einen reinen Abdruck fremder Individualität zu liefern. Der Schauspieler steht, abgesehen von allen andern Unterschieden, welche ihn niedriger stellen als diesen, unter dem Dichter, weil er seine Gestalten nicht frei erfinden, sondern nur in das Wesen schon erfundener eindringen kann, er steht höher als der litterarische Feinschmecker, er ist Künstler, weil er nicht blos das Wesen einer Dichtergestalt zu ergründen, sondern es auch darzustellen vermag. Die Fähigkeit des Wiedergebens, des Nachschaffens nicht nur im Geiste, sondern in sichtbaren Zeichen der Außenwelt: das ist es, was ihm den Rang des Künstlers verleiht.

„Die Kunst des Schauspielers hat drei Stufen: eine

Rolle verstehen, eine Rolle fühlen und das Wesen einer Rolle anschauen“, schreibt Grillparzer 1819—20 nieder (XII. 201) und bezeichnet damit ebenso knapp als scharf den Grad der Künstlerschaft des Mimen. Das Compositionstalent, die Gabe der Abstufung, der Unterscheidung zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Bedeutsamem und Nebensächlichem ist eine gemeinsame Grundbedingung der Künstlerschaft des Schauspielers, das Maß aber, in welchem die drei andern Eigenschaften bei ihm vorhanden sind — ganz fehlen darf keine — weist ihm seinen Rang als Künstler an. Wer eine Rolle nur versteht, bei wem aber Gefühl und Phantasie nicht stark genug entwickelt sind, der wird sie eben verständig wiedergeben, ohne ihr Wesen zu erschöpfen, wer eine Rolle zunächst mit dem Gefühl auffaßt, der wird schon eine stärkere Wirkung auf das Gefühl des Zuschauers ausüben als der Verständige, aber erst wer phantasievoll genug ist, daſs ihm gleich beim Lesen der Rolle die Gestalt des Dichters in voller Lebendigkeit entgegentritt, der hat das Wesen der Rolle angeschaut; der hat sie nicht von außen erfaßt wie der Verständige, dem schwebt sie nicht dunkel vor wie dem, der ihr Wesen blos fühlt, vor den ist sie in sinnlicher Anschaulichkeit hingetreten und diese Sinnlichkeit der Anschauung, welche das Wesen der Gestalt nicht blos versteht oder fühlt, welche es weiß, ist die höchste Stufe schauspielerischer Fähigkeit. Man kann ein sehr bedeutender, ein vortrefflicher Schauspieler sein, auch wenn man eine Rolle zunächst nur versteht, sie auf diesem Wege allmählig nachfühlen lernt und endlich vor sich sieht, wenn man sich von außen in sie hineingearbeitet hat, aber der größte, der eigentliche Schauspieler ist doch nicht der, welcher sich so mühselig von der Schale zum Kern durchgräbt, noch jener, vor welchem das Bild der Gestalt nur in dunkeln Umrissen auf-

zittert, sondern allein wer sie sogleich von innen heraus ergründet hat, wer mit genialer Intuition, mit hellseherischem Blick das Lebensprincip der Figur erfasst, aus dem heraus sich ihm alle Äußerungen derselben sofort erklären. Der erste bemüht sich in die Rolle einzudringen, der zweite ahnt dunkel ihr Wesen, der dritte erfasst sogleich ihren Kern und vor ihm steht klar und deutlich, plastisch ausgeprägt, was die beiden andern hervorzuzaubern sich mühen: die lebendige Gestalt. Er weiß das Wesen seiner Rolle, und weil er es weiß, fühlt und versteht er es auch. Er wird vielleicht nicht so klare Rechenschaft darüber zu geben vermögen wie der Verständige, warum er Einzelheiten so und nicht anders gibt, aber er wird das, was er nicht auszudrücken vermag, doch wissen, während wer eine Rolle blos fühlt, sie auch ganz entsprechend wiedergeben kann, aber weder zu begründen vermag, warum er so spielt, noch es selbst weiß, er fühlt eben nur in dieser Richtung liege der Erfolg. Das seiner selbst nicht bewusste, das unbewusste Wissen aber, so sonderbar dieser Ausdruck auch klingen mag, ist das Merkmal der höchsten Vollendung, das Zeichen des Genies in allen Kunstarten.

Grillparzer erkennt der Schauspielkunst einen Platz unter den Künsten zu, aber er kennt auch genau ihre Grenzen und er betont dies sehr entschieden 1837, wo er dem Versuche gegenüber den Schauspieler für den Dichter, was die Schöpfung von Gestalten betrifft, gleichwerthig zu erklären, das Verhältnis beider durch ein treffendes Gleichnis charakterisirt: „Die Darstellung gehört auch dem Verfasser wie die Schlacht dem Feldherrn gehört, ohne dass deshalb das Verdienst der einzelnen Krieger das Geringste an seinem Werth verliert. Die glänzendste Tapferkeit ist wirkungslos, wenn ein leitender Geist ihr nicht die gehörige Stelle

anweist, und der begabteste Schauspieler wird nie mehr leisten, als der wahre Dichter, nicht etwa bloß gewollt (das wäre leicht), sondern selbst in die Rolle hineingelegt hat.[1]) Es gibt wohl dramatische Konzertstücke, die bei schwacher Versinnlichung von Seite des Verfassers, dem Schauspieler Gelegenheit bieten, in der Entwickelung seines eigenen Talentes Halt und Verbindung zu suchen und zu finden; das sind aber nur, um in der Kriegssprache fortzufahren, gelegentliche Scharmützel, Überfälle, Husarenstreiche, deren Erfolg zur Würdigung des Feldherrn wie des Dichters eben nichts beiträgt. Der wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er es schreibt, und die Darstellung auf der Bühne kann ihn höchstens durch die Genauigkeit der Kopie angenehm überraschen" (XIV. 172/3). So ist es! Natürlich können schlechte oder feige Soldaten den trefflichsten Schlachtplan zu Nichte machen und elende Schauspieler vermögen das glänzendste Drama in Grund und Boden zu spielen, deshalb bleibt aber doch der Dichter für die dramatische Kunst viel wichtiger als der Schauspieler. Selbstverständlich steht wiederum ein Schauspieler, der seinen Beruf künstlerisch ausübt, höher als ein Dramatiker, der seine Fähigkeiten handwerksmäßig verwerthet. — Zahlreiche Einzelbemerkungen Grillparzers über die Kunst des Schauspielers müssen wir als nicht in den Rahmen dieser Arbeit gehörig übergehen, so interessant sie auch sind. Sie fallen zumeist in das Jahr 1836, wo unser Autor die französischen und englischen Darsteller kennen lernte; den letzteren rühmt er nach, sie hätten „etwas Festes, auf sich selbst Beruhendes,

[1]) Ganz gleich, fast mit denselben Worten, äußert sich Schreyvogel (IV. 84), der meint, alle Kunst der größten Schauspieler „reicht nicht zu, mehr aus einem Charakter von Lessing, Goethe oder Schiller heraus zu spielen, als der Dichter hineingelegt hat".

Männliches, das außerordentlich wohl thut“ (XVI. 106). Dass wer den Naturalismus beim Künstler überhaupt missbilligt, ihn auch beim Schauspieler nicht wünscht, bedarf kaum der Erwähnung. „Die Kunst verlangt eine Milderung mancher Gefühle des wirklichen Lebens“ (XII. 177) und dieses Gebot muss der Schauspieler wie der Dramatiker einhalten, denn wer es verletzt, mag auf ungebildete Zuhörer stärker erregend wirken, aber er wirkt physisch, indess die Kunst psychisch wirkt und das Gräsliche darf eben darum „nicht auf der Bühne erscheinen, weil es durch seine, ich möchte sagen physische Wirkung auf die Nerven sich als ein Wirkliches darstellt“ (XII. 189/190). Die Kunst aber ist kein Wirkliches, sie ist und bleibt schöner Schein.

Dichter und Schauspieler haben zusammengewirkt, um das Kunstwerk der dramatischen Aufführung zu Stande zu bringen. Nun tritt das Stück im Schimmer des Lampenlichtes vor das Publikum. Wie muss sich der Dichter zu diesem stellen? Grillparzer erwidert uns darauf: „Weh dem Dichter, der sich seinen Stoff und die Behandlung desselben vom Publikum diktiren lässt. Aber weh auch dem, der vergisst, dass seine Aufgabe ist, sein Werk der allgemeinen Menschennatur verständlich und empfindbar zu machen. Von dieser allgemeinen Menschennatur kennen wir aber keinen unzweideutigeren Ausdruck als die Stimme der allgemeinen Menschheit“ (XII. 173). Dies gilt für alle Dichtungsarten. 1835 findet unser Dichter den Werth des Publikums für den Dramatiker besonders darin, dass es „unnachsichtlich Eines fordert, wodurch es eben zu einer so vortrefflichen Controle für den dramatischen Dichter wird, und dieses Eine ist Leben“ (XII. 200). Der gebildete Leser lässt sich allenfalls durch schöne Reden, reizvolle Sprache, gluthathmende Bilder, hohe Gedanken bewegen über den Mangel an Hand-

lung oder die Unmöglichkeit einzelner Gestalten hinwegzusehen, nicht so der Hörer, der auf den weltbedeutenden Brettern glaubwürdiges Leben vor sich sehen will. Alle übrigen Vorzüge sind nichts, was nicht auch in andern Dichtungsformen erreichbar wäre, die volle Lebendigkeit der Handlung vermag keine in gleich hohem Grade zu geben: deshalb ist das Publikum im Recht, wenn es vor allem diese verlangt. In dem Gedicht „Bretterwelt“ (I. 204—206) zeigt Grillparzer, wie wenig er sich über die Zusammensetzung der bunten Gesellschaft täuscht, welche „dem armen Dichter das Urtheil“ spricht, zugleich aber ahnungslos sich selbst, denn wie jede Zeile, welche ein Mensch schreibt, ein Beitrag zu seinem Charakterbilde ist, so erscheint die Art und Weise, wie bestimmte Stücke aufgenommen wurden, welche Beifall fanden, welche misfielen, späteren Zeiten als ein Beitrag zur Charakteristik jener Generation. Er weiß aber auch, dass es möglich ist, diese Leute alle über die Enge ihres Einzeldaseins hinauszuheben; dann gilt es von ihnen

„Und über sie kommt das Gefühl der Menge,
In dem der Mensch verzehnfacht, schlimm wie gut“

und dann sind sie nicht mehr die Einzelnen, als welche sie das Haus betraten;

„Dann sprechen wir zu dem und diesem nicht,
Dann sprechen wir zum Menschengeist, zum Volke,
Und die sind's werth, dass man mit ihnen spricht.“ (I. 206.)

Auf den Ausspruch dieser zur Masse, in welche der Einzelne eintaucht und in der er untergeht, gewordenen Hörer gab Grillparzer stets sehr viel und in diesem Sinne konnte er (18. Januar 1846) zu Foglar sagen: „Ich habe das Urtheil des Publikums immer geachtet, und wenn etwas nicht

gefällt, so hat es gewiss einen Fehler" (S. 47), freilich nur das einer naiven, empfänglichen, nicht aber einer vornherein abwehrenden, kühl kritischen Hörerschaft: „Ein gebildetes Publikum heißt — ein nachbetendes Publikum. Bildung ist immer nur bei Einzelnen. Das Publikum muss nach seiner natürlichen Empfindung urtheilen", sagt er am 9. Januar 1848 (Foglar S. 53) und am 27. Juni desselben Jahres meint er: „Mir war immer dieses — Gesindel, das ins Theater geht und aus dem ich erst durch mein Stück ein Publikum machte, das liebste, und sein Urtheil hat mich immer gefreut" (S. 56/7), welchen Gedanken er auch epigrammatisch zugespitzt hat:

„Thun sich des Theaters Pforten auf,
Strömt ein der Pöbel in vollem Hauf;
Da ist es nun des Dichters Sache,
Dass er ein Publikum draus mache." (I. 233.)

Wie er den Ausspruch des Publikums aufgefasst wissen wollte, wir dürfen wohl sagen wie der Meinungsausdruck der Zuhörer überhaupt beurtheilt werden sollte, hat Grillparzer 1847 in einem vorzüglichen Gleichnis dargelegt: „Um des Publikums willen ist das Theater da. Das Publikum ist nicht der gesetzkundige Richter, aber die Jury, die ihr schuldig oder nicht schuldig ohne weitere Appellation ausspricht. Damit ist nicht gemeint, als ob das Publikum im Großen von der Poesie irgend etwas verstehe, als ob es die Idee des Dichters, die Schwierigkeit der Ausführung, die Mittel, die er angewendet, das Geistreiche der Verknüpfung zu beurtheilen im Stande wäre, sondern sein Urtheil hat nur Geltung über das Faktum: ob er in der Ausführung die allgemeine Menschennatur getroffen, ob er gerührt wenn er rühren, erheitert wenn er erheitern, erschüttert wenn er

erschüttern, überzeugt wenn er überzeugen wollte. Man hat, wenn man sich der Autorität des Publikums unterwirft, wie bei der Jury, nicht die Gesetzeskunde, sondern den gesunden Menschenverstand, die richtige Empfindung, vor allem aber die Unbefangenheit beider im Auge. Sollte ein Publikum diese Eigenschaften ganz oder zum Theile eingebüßt haben, so ist es in diesem Augenblick keine Jury mehr, sondern ein mehr oder weniger unwissender und daher unbrauchbarer Richter, unwissend, weil von einer aus allen Bildungsstufen zusammengesetzten Menge, die Kenntnis der Sache nicht vorauszusetzen ist“ (XIV. 207/8).[1]) Für wie bedeutsam unser Autor diesen Standpunkt hielt, das zeigt sich auch darin, daß er ihn 1853 in der „Selbstbiographie“ (XV. 109) und um dieselbe Zeit in dem längeren Aufsatz „Zur Literargeschichte“ (XII. 235) fast mit den gleichen Worten vertrat. Auf das Gefühl soll die Kunst wirken, mit dem Gefühl und nicht mit dem Verstand will sie aufgenommen werden, die unbefangene Empfindung soll darüber entscheiden, ob der Eindruck, den sie hervorbringt, ein wohlgefälliger ist oder nicht, späterhin mag dann der Verstand sich mühen, die Gründe ausfindig zu machen, weshalb ihm das Drama gefallen oder misfallen. Ein Publikum aber, das nicht mehr naiv an die Dichtung herantritt, hat damit schon den rechten Maßstab zur Beurtheilung verloren; für jeden Dramatiker wird empfängliche Unbildung ein nicht blos dankbareres, sondern ein mehr künstlerisch gestimmtes Publikum abgeben als blasirte Halbbildung. Je klüger die Menschheit wird, desto

---

[1]) Grillparzer geht hier weiter als Schreyvogel, doch mag er von diesem gelernt haben, solches Gewicht auf den Ausspruch des Publikums zu legen; vergleiche hiezu: „Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur Theater und Mode, 59. Stück, Sonnabend den 16. May 1818. Sappho. Eine dramaturgische Unterhaltung von C. A. West“ (S. 472/3).

unempfänglicher wird sie für den Zauber des Schönen, das hat Grillparzer oft gesagt und beklagt.

Ein gut Theil der Schuld an der allmähligen Verbildung des Publikums bürdete unser Dichter, wie wir schon früher sahen, der speculativen Kunstphilosophie, später jedoch, als diese gegen die historische Betrachtungsweise in den Hintergrund trat, den Litterarhistorikern auf. Er wendet sich gegen die Berechtigung derselben nicht blos Thatsachen zu überliefern, sondern ästhetische Urtheile zu fällen. Neuestens sind ja die Vertreter dieser Disciplin so weit gegangen, der Ästhetik den Rang als besondere, geschweige denn als eine der ihren übergeordnete Wissenschaft geradezu abzustreiten, für das Feld der Poesie mit einer von Litterarhistorikern zu liefernden Poetik ohne Rücksicht auf die andern Kunstarten vollständig auskommen zu wollen. Diesem in ebenso selbstbewusster als unzulänglicher Weise in Scene gesetzten Beginnen gegenüber, muss man auf Grillparzers Worte hinweisen, die bei aller Mäßigung in der Form wie Keulenschläge auf die Häupter dieser Tempelstürmer niedersausen: „Wer die Geduld hat, all das Mittelmäßige und Schlechte zu lesen, das der Historiker als solcher sich nicht ersparen kann, wird wohl kaum je die Gabe haben, ein berechtigtes Kunsturtheil zu fällen, indess der künstlerisch Begabte nie den Ekel überwinden wird, den eine solche nichtssagende Lektüre mit sich führt“ (XII. 224/5). Er will deswegen jedoch keinen berechtigten Anspruch auf Vollständigkeit der Geschichte der Dichtkunst verletzen und diese würde darunter leiden, wenn man blos die Thatsachen ohne Urtheile geben wollte. Die Litteraturgeschichte soll keine Urtheile fällen, aber sie soll die bereits gefällten überliefern. „Soll denn die Literargeschichte blos Fakten geben und die Urtheile ganz ausschließen? Keineswegs, sie soll sie geben, aber als

Geschichte, historisch. Es ist interessant, zu wissen, wie die Mitlebenden über einen Dichter geurtheilt haben, in welcher Geltung er bei der darauf folgenden Zeit gestanden, und wie die berufenen Geister heutzutage über ihn urtheilen.... Selbsturtheilen sollen nur Sachkundige, und das ist man nicht, wenn man weiß oder wohl auch lebhaft fühlt, dass Schiller und Goethe große Dichter sind und Lessing ein vortrefflicher Kopf war" (XII. 233). So entschieden er also den Anspruch zurückwies, welchen schon damals jeder Beliebige nur auf Grund langjähriger Beschäftigung mit litterarhistorischen Dingen erheben zu können vermeinte, nicht blos als Mann, der weiß, unter welchen Umständen bedeutende Dichtungen entstanden, zu gelten, sondern als ästhetisch-kritischer Todtenrichter mit dem Nimbus der Unfehlbarkeit die abgeschmacktesten Urtheile abgeben zu dürfen, so wusste er doch den Werth ernster litterarhistorischer Forschung sehr wohl zu schätzen. Wir sollen von den Lebensumständen eines Dichters, von den Personen und Verhältnissen, zu welchen er in Beziehung stand, wissen; „derlei gibt den Schlüssel zur Entwicklung eines Charakters und eines Talents" (XIV. 117). Allerdings darf man andererseits nicht glauben, ein Werk nur dann recht genießen zu können, wenn man auch weiß, auf welche Weise dem Dichter die Motive zuflossen, eine moderne Krankheit, welche Grillparzer 1854 in dem köstlichen Epigramm „Goethe und Kestners Briefwechsel" (II. 154) persiflirte. Freilich hat ihn das nicht davor geschützt, dass nach seinem Tode ihn selbst das gleiche Schicksal ereilte und dass, wie Necker dies in den „Grenzboten" (27. März 1889) drastisch ausdrückt, vielen Leuten an der ganzen Grillparzerforschung am interessantesten erscheint, zu wissen, „warum er die Kathi nicht geheirathet hat".

Diese Überschätzung der Bedeutung persönlicher Lebens-

zittert, sondern allein wer sie sogleich von innen heraus ergründet hat, wer mit genialer Intuition, mit hellseherischem Blick das Lebensprincip der Figur erfasst, aus dem heraus sich ihm alle Äußerungen derselben sofort erklären. Der erste bemüht sich in die Rolle einzudringen, der zweite ahnt dunkel ihr Wesen, der dritte erfasst sogleich ihren Kern und vor ihm steht klar und deutlich, plastisch ausgeprägt, was die beiden andern hervorzuzaubern sich mühen: die lebendige Gestalt. Er weiß das Wesen seiner Rolle, und weil er es weiß, fühlt und versteht er es auch. Er wird vielleicht nicht so klare Rechenschaft darüber zu geben vermögen wie der Verständige, warum er Einzelheiten so und nicht anders gibt, aber er wird das, was er nicht auszudrücken vermag, doch wissen, während wer eine Rolle blos fühlt, sie auch ganz entsprechend wiedergeben kann, aber weder zu begründen vermag, warum er so spielt, noch es selbst weiß, er fühlt eben nur in dieser Richtung liege der Erfolg. Das seiner selbst nicht bewusste, das unbewusste Wissen aber, so sonderbar dieser Ausdruck auch klingen mag, ist das Merkmal der höchsten Vollendung, das Zeichen des Genies in allen Kunstarten.

Grillparzer erkennt der Schauspielkunst einen Platz unter den Künsten zu, aber er kennt auch genau ihre Grenzen und er betont dies sehr entschieden 1837, wo er dem Versuche gegenüber den Schauspieler für den Dichter, was die Schöpfung von Gestalten betrifft, gleichwerthig zu erklären, das Verhältnis beider durch ein treffendes Gleichnis charakterisirt: „Die Darstellung gehört auch dem Verfasser wie die Schlacht dem Feldherrn gehört, ohne dass deshalb das Verdienst der einzelnen Krieger das Geringste an seinem Werth verliert. Die glänzendste Tapferkeit ist wirkungslos, wenn ein leitender Geist ihr nicht die gehörige Stelle

anweist, und der begabteste Schauspieler wird nie mehr leisten, als der wahre Dichter, nicht etwa bloß gewollt (das wäre leicht), sondern selbst in die Rolle hineingelegt hat.[1]) Es gibt wohl dramatische Konzertstücke, die bei schwacher Versinnlichung von Seite des Verfassers, dem Schauspieler Gelegenheit bieten, in der Entwickelung seines eigenen Talentes Halt und Verbindung zu suchen und zu finden; das sind aber nur, um in der Kriegssprache fortzufahren, gelegentliche Scharmützel, Überfälle, Husarenstreiche, deren Erfolg zur Würdigung des Feldherrn wie des Dichters eben nichts beiträgt. Der wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er es schreibt, und die Darstellung auf der Bühne kann ihn höchstens durch die Genauigkeit der Kopie angenehm überraschen“ (XIV. 172/3). So ist es! Natürlich können schlechte oder feige Soldaten den trefflichsten Schlachtplan zu Nichte machen und elende Schauspieler vermögen das glänzendste Drama in Grund und Boden zu spielen, deshalb bleibt aber doch der Dichter für die dramatische Kunst viel wichtiger als der Schauspieler. Selbstverständlich steht wiederum ein Schauspieler, der seinen Beruf künstlerisch ausübt, höher als ein Dramatiker, der seine Fähigkeiten handwerksmäßig verwerthet. — Zahlreiche Einzelbemerkungen Grillparzers über die Kunst des Schauspielers müssen wir als nicht in den Rahmen dieser Arbeit gehörig übergehen, so interessant sie auch sind. Sie fallen zumeist in das Jahr 1836, wo unser Autor die französischen und englischen Darsteller kennen lernte; den letzteren rühmt er nach, sie hätten „etwas Festes, auf sich selbst Beruhendes,

[1]) Ganz gleich, fast mit denselben Worten, äußert sich Schreyvogel (IV. 84), der meint, alle Kunst der größten Schauspieler „reicht nicht zu, mehr aus einem Charakter von Lessing, Goethe oder Schiller heraus zu spielen, als der Dichter hineingelegt hat“.

Männliches, das außerordentlich wohl thut“ (XVI. 106). Dass wer den Naturalismus beim Künstler überhaupt missbilligt, ihn auch beim Schauspieler nicht wünscht, bedarf kaum der Erwähnung. „Die Kunst verlangt eine Milderung mancher Gefühle des wirklichen Lebens“ (XII. 177) und dieses Gebot muss der Schauspieler wie der Dramatiker einhalten, denn wer es verletzt, mag auf ungebildete Zuhörer stärker erregend wirken, aber er wirkt physisch, indess die Kunst psychisch wirkt und das Gräsliche darf eben darum „nicht auf der Bühne erscheinen, weil es durch seine, ich möchte sagen physische Wirkung auf die Nerven sich als ein Wirkliches darstellt“ (XII. 189/190). Die Kunst aber ist kein Wirkliches, sie ist und bleibt schöner Schein.

Dichter und Schauspieler haben zusammengewirkt, um das Kunstwerk der dramatischen Aufführung zu Stande zu bringen. Nun tritt das Stück im Schimmer des Lampenlichtes vor das Publikum. Wie muss sich der Dichter zu diesem stellen? Grillparzer erwidert uns darauf: „Weh dem Dichter, der sich seinen Stoff und die Behandlung desselben vom Publikum diktiren läßt. Aber weh auch dem, der vergisst, dass seine Aufgabe ist, sein Werk der allgemeinen Menschennatur verständlich und empfindbar zu machen. Von dieser allgemeinen Menschennatur kennen wir aber keinen unzweideutigeren Ausdruck als die Stimme der allgemeinen Menschheit“ (XII. 173). Dies gilt für alle Dichtungsarten. 1835 findet unser Dichter den Werth des Publikums für den Dramatiker besonders darin, dass es „unnachsichtlich Eines fordert, wodurch es eben zu einer so vortrefflichen Controle für den dramatischen Dichter wird, und dieses Eine ist Leben“ (XII. 200). Der gebildete Leser läſst sich allenfalls durch schöne Reden, reizvolle Sprache, gluthathmende Bilder, hohe Gedanken bewegen über den Mangel an Hand-

lung oder die Unmöglichkeit einzelner Gestalten hinwegzusehen, nicht so der Hörer, der auf den weltbedeutenden Brettern glaubwürdiges Leben vor sich sehen will. Alle übrigen Vorzüge sind nichts, was nicht auch in andern Dichtungsformen erreichbar wäre, die volle Lebendigkeit der Handlung vermag keine in gleich hohem Grade zu geben: deshalb ist das Publikum im Recht, wenn es vor allem diese verlangt. In dem Gedicht „Bretterwelt“ (I. 204—206) zeigt Grillparzer, wie wenig er sich über die Zusammensetzung der bunten Gesellschaft täuscht, welche „dem armen Dichter das Urtheil“ spricht, zugleich aber ahnungslos sich selbst, denn wie jede Zeile, welche ein Mensch schreibt, ein Beitrag zu seinem Charakterbilde ist, so erscheint die Art und Weise, wie bestimmte Stücke aufgenommen wurden, welche Beifall fanden, welche misfielen, späteren Zeiten als ein Beitrag zur Charakteristik jener Generation. Er weiß aber auch, dass es möglich ist, diese Leute alle über die Enge ihres Einzeldaseins hinauszuheben; dann gilt es von ihnen

„Und über sie kommt das Gefühl der Menge,
In dem der Mensch verzehnfacht, schlimm wie gut“

und dann sind sie nicht mehr die Einzelnen, als welche sie das Haus betraten;

„Dann sprechen wir zu dem und diesem nicht,
Dann sprechen wir zum Menschengeist, zum Volke,
Und die sind's werth, dass man mit ihnen spricht.“ (I. 206.)

Auf den Ausspruch dieser zur Masse, in welche der Einzelne eintaucht und in der er untergeht, gewordenen Hörer gab Grillparzer stets sehr viel und in diesem Sinne konnte er (18. Januar 1846) zu Foglar sagen: „Ich habe das Urtheil des Publikums immer geachtet, und wenn etwas nicht

gefällt, so hat es gewiss einen Fehler“ (S. 47), freilich nur das einer naiven, empfänglichen, nicht aber einer vornherein abwehrenden, kühl kritischen Hörerschaft: „Ein gebildetes Publikum heißt — ein nachbetendes Publikum. Bildung ist immer nur bei Einzelnen. Das Publikum muss nach seiner natürlichen Empfindung urtheilen“, sagt er am 9. Januar 1848 (Foglar S. 53) und am 27. Juni desselben Jahres meint er: „Mir war immer dieses — Gesindel, das ins Theater geht und aus dem ich erst durch mein Stück ein Publikum machte, das liebste, und sein Urtheil hat mich immer gefreut“ (S. 56/7), welchen Gedanken er auch epigrammatisch zugespitzt hat:

„Thun sich des Theaters Pforten auf,
Strömt ein der Pöbel in vollem Hauf;
Da ist es nun des Dichters Sache,
Dass er ein Publikum draus mache.“ (I. 233.)

Wie er den Ausspruch des Publikums aufgefasst wissen wollte, wir dürfen wohl sagen wie der Meinungsausdruck der Zuhörer überhaupt beurtheilt werden sollte, hat Grillparzer 1847 in einem vorzüglichen Gleichnis dargelegt: „Um des Publikums willen ist das Theater da. Das Publikum ist nicht der gesetzkundige Richter, aber die Jury, die ihr schuldig oder nicht schuldig ohne weitere Appellation ausspricht. Damit ist nicht gemeint, als ob das Publikum im Großen von der Poesie irgend etwas verstehe, als ob es die Idee des Dichters, die Schwierigkeit der Ausführung, die Mittel, die er angewendet, das Geistreiche der Verknüpfung zu beurtheilen im Stande wäre, sondern sein Urtheil hat nur Geltung über das Faktum: ob er in der Ausführung die allgemeine Menschennatur getroffen, ob er gerührt wenn er rühren, erheitert wenn er erheitern, erschüttert wenn er

erschüttern, überzeugt wenn er überzeugen wollte. Man hat, wenn man sich der Autorität des Publikums unterwirft, wie bei der Jury, nicht die Gesetzeskunde, sondern den gesunden Menschenverstand, die richtige Empfindung, vor allem aber die Unbefangenheit beider im Auge. Sollte ein Publikum diese Eigenschaften ganz oder zum Theile eingebüßt haben, so ist es in diesem Augenblick keine Jury mehr, sondern ein mehr oder weniger unwissender und daher unbrauchbarer Richter, unwissend, weil von einer aus allen Bildungsstufen zusammengesetzten Menge, die Kenntnis der Sache nicht vorauszusetzen ist" (XIV. 207/8).[1]) Für wie bedeutsam unser Autor diesen Standpunkt hielt, das zeigt sich auch darin, daß er ihn 1853 in der „Selbstbiographie" (XV. 109) und um dieselbe Zeit in dem längeren Aufsatz „Zur Literargeschichte" (XII. 235) fast mit den gleichen Worten vertrat. Auf das Gefühl soll die Kunst wirken, mit dem Gefühl und nicht mit dem Verstand will sie aufgenommen werden, die unbefangene Empfindung soll darüber entscheiden, ob der Eindruck, den sie hervorbringt, ein wohlgefälliger ist oder nicht, späterhin mag dann der Verstand sich mühen, die Gründe ausfindig zu machen, weshalb ihm das Drama gefallen oder misfallen. Ein Publikum aber, das nicht mehr naiv an die Dichtung herantritt, hat damit schon den rechten Maßstab zur Beurtheilung verloren; für jeden Dramatiker wird empfängliche Unbildung ein nicht blos dankbareres, sondern ein mehr künstlerisch gestimmtes Publikum abgeben als blasirte Halbbildung. Je klüger die Menschheit wird, desto

[1]) Grillparzer geht hier weiter als Schreyvogel, doch mag er von diesem gelernt haben, solches Gewicht auf den Ausspruch des Publikums zu legen; vergleiche hiezu: „Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur Theater und Mode, 59. Stück, Sonnabend den 16. May 1818. Sappho. Eine dramaturgische Unterhaltung von C. A. West" (S. 472/3).

unempfänglicher wird sie für den Zauber des Schönen, das hat Grillparzer oft gesagt und beklagt.

Ein gut Theil der Schuld an der allmähligen Verbildung des Publikums bürdete unser Dichter, wie wir schon früher sahen, der speculativen Kunstphilosophie, später jedoch, als diese gegen die historische Betrachtungsweise in den Hintergrund trat, den Litterarhistorikern auf. Er wendet sich gegen die Berechtigung derselben nicht blos Thatsachen zu überliefern, sondern ästhetische Urtheile zu fällen. Neuestens sind ja die Vertreter dieser Disciplin so weit gegangen, der Ästhetik den Rang als besondere, geschweige denn als eine der ihren übergeordnete Wissenschaft geradezu abzustreiten, für das Feld der Poesie mit einer von Litterarhistorikern zu liefernden Poetik ohne Rücksicht auf die andern Kunstarten vollständig auskommen zu wollen. Diesem in ebenso selbstbewusster als unzulänglicher Weise in Scene gesetzten Beginnen gegenüber, muss man auf Grillparzers Worte hinweisen, die bei aller Mäßigung in der Form wie Keulenschläge auf die Häupter dieser Tempelstürmer niedersausen: „Wer die Geduld hat, all das Mittelmäßige und Schlechte zu lesen, das der Historiker als solcher sich nicht ersparen kann, wird wohl kaum je die Gabe haben, ein berechtigtes Kunsturtheil zu fällen, indess der künstlerisch Begabte nie den Ekel überwinden wird, den eine solche nichtssagende Lektüre mit sich führt" (XII. 224/5). Er will deswegen jedoch keinen berechtigten Anspruch auf Vollständigkeit der Geschichte der Dichtkunst verletzen und diese würde darunter leiden, wenn man blos die Thatsachen ohne Urtheile geben wollte. Die Litteraturgeschichte soll keine Urtheile fällen, aber sie soll die bereits gefällten überliefern. „Soll denn die Literargeschichte blos Fakten geben und die Urtheile ganz ausschließen? Keineswegs, sie soll sie geben, aber als

Geschichte, historisch. Es ist interessant, zu wissen, wie die Mitlebenden über einen Dichter geurtheilt haben, in welcher Geltung er bei der darauf folgenden Zeit gestanden, und wie die berufenen Geister heutzutage über ihn urtheilen.... Selbsturtheilen sollen nur Sachkundige, und das ist man nicht, wenn man weiß oder wohl auch lebhaft fühlt, dass Schiller und Goethe große Dichter sind und Lessing ein vortrefflicher Kopf war“ (XII. 233). So entschieden er also den Anspruch zurückwies, welchen schon damals jeder Beliebige nur auf Grund langjähriger Beschäftigung mit litterarhistorischen Dingen erheben zu können vermeinte, nicht blos als Mann, der weiß, unter welchen Umständen bedeutende Dichtungen entstanden, zu gelten, sondern als ästhetisch-kritischer Todtenrichter mit dem Nimbus der Unfehlbarkeit die abgeschmacktesten Urtheile abgeben zu dürfen, so wusste er doch den Werth ernster litterarhistorischer Forschung sehr wohl zu schätzen. Wir sollen von den Lebensumständen eines Dichters, von den Personen und Verhältnissen, zu welchen er in Beziehung stand, wissen; „derlei gibt den Schlüssel zur Entwicklung eines Charakters und eines Talents“ (XIV. 117). Allerdings darf man andererseits nicht glauben, ein Werk nur dann recht genießen zu können, wenn man auch weiß, auf welche Weise dem Dichter die Motive zuflossen, eine moderne Krankheit, welche Grillparzer 1854 in dem köstlichen Epigramm „Goethe und Kestners Briefwechsel“ (II. 154) persiflirte. Freilich hat ihn das nicht davor geschützt, dass nach seinem Tode ihn selbst das gleiche Schicksal ereilte und dass, wie Necker dies in den „Grenzboten“ (27. März 1889) drastisch ausdrückt, vielen Leuten an der ganzen Grillparzerforschung am interessantesten erscheint, zu wissen, „warum er die Kathi nicht geheirathet hat“.

Diese Überschätzung der Bedeutung persönlicher Lebens-

umstände des Dichters leitet unsern Blick von selber auf eine Lehre hinüber, welche den ganzen Künstler erklärt und ergründet zu haben meint, wenn sie uns sagen kann, in welcher Zeit, unter welchem Volk, in welcher Gegend ein Dichter, Musiker, Maler oder Bildhauer lebte, an welchen Mustern er sich schulte, mit welchen Menschen er in Verbindung stand, welche Ideen seine Zeit und also — nach dieser Ansicht — auch ihn bewegten und beherrschten. Hippolyte Taine hat für die Summe aller dieser Einflüsse das Wort milieu gefunden und das milieu soll nun bei manchen Extremen alles rechfertigen. Der Künstler soll nicht mehr als eine gewaltige Individualität gelten, die in ihrer Weise die Welt auffasst und darstellt, sondern diese Auffassungs- und Darstellungsweise ist die der Zeit, er saugt sie mit jedem Athemzuge ein und was er schafft, das bringt nicht seine mächtige Persönlichkeit hervor, sondern der Volks- und Zeitgeist, dessen Organ der Künstler ist. Er steht der Masse nicht als eine fremde, eigenartige Naturgewalt gegenüber, er ist Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein, zwischen ihm und ihr gibt es nur noch Unterschiede des Grades, aber nicht der Art. Nun ist das ja alles ganz zutreffend und wahr, solange eben vom Talent oder gar von der lieben Mittelmäßigkeit die Rede ist, am wahrsten freilich vom talentlosen Stümper, aber es wird falsch und unwahr, sobald man diesen Maßstab des alleinseligmachenden milieu auch an den Genius anlegen will. Es wäre lächerlich, zu leugnen, daß auch ein guter Theil der Leistungen des Genius von den beständigen, keine Stunde aussetzenden Einflüssen des milieu abhängig ist, aber es wäre ebenso lächerlich, zu vermeinen, man könne alle seine Leistungen dem milieu aufs Kerbholz setzen und das Eigenartige derselben auch blos für einen Ausfluss des Zeitgeistes erklären. Übrigens

sind diese Anschauungen durchaus nicht so neu, als manche ihrer Anhänger glauben, neu ist eigentlich nur das Wort, welches zur Parteiparole erhoben wurde, und welches wesentlich an Anziehungskraft verlieren würde, wenn man statt dessen gut deutsch „Umgebung“ sagen wollte, wobei dieser Ausdruck natürlich im weitesten Sinne genommen werden müsste. Schon 1819 hat unser Dichter denselben Ansichten gegenüber folgendermaßen Stellung genommen: „Wenn auch das Zeitalter eines Dichters mit seinen Ansichten als nothwendiges Medium der Einwirkung der Natur auf sein Gemüth nothwendig auf die Art dieser Einwirkung Einfluss nehmen muss, ist die Auffassung der Natur selbst und nicht das Medium die Hauptsache“ (XII. 244). Die extremen Anhänger des milieu gerathen in Gefahr, „dem lächerlichen Streben“ zu verfallen, „die auf einander folgenden Erscheinungen der Literatur mit Nothwendigkeit aus einander abzuleiten“, wie gewisse Litterarhistoriker und ferner wie diese „den künstlerischen Standpunkt in Einem fort mit dem kulturhistorischen“ zu vermischen (XII. 232), indess doch „die Fortschritte der Kunst von den Talenten abhängig sind und nicht von den Weltbegebenheiten“ (XII. 238). Es ist ja richtig, dass oft in großen Umschwungsperioden auch große Kunstgenien auftauchen, welche den veränderten Ideengehalt auch in veränderter Form zum Ausdruck bringen, es ist aber damit wie mit den politischen Umwälzungen, welche große Männer an die Spitze bringen, „wenn nämlich eben große Männer wirklich vorhanden sind“ (XII. 231). Die neue Zeit erzeugt die großen Talente nicht, sie bringt sie aber zur Geltung, während gleich große Künstler in einer unbedeutenden Zeit verkümmern. Wir hoffen deutlicher zu werden, wenn wir dies auch nur an einem Beispiel, man könnte ja viele anführen, erläutern. Es ist sicherlich kein Zufall, dass

Michelangelos Blüthezeit mit all den Einflüssen der Renaissance zusammentraf, aus allen Werken seiner Meisterhand leuchtet der Zeitgeist hervor, aber war es dieser Zeitgeist, war es das milieu, was den Moses schuf oder ist er doch in erster Linie der Ausdruck einer übermächtigen, großartigen Individualität? Hat der gewaltige Mann nicht im Gegensatz zu seiner lebensfreudigen, den Genuss als Höchstes preisenden Umgebung das furchtbare Wort gesprochen: Mille piacer non vagliono un tormento (Selbst tausend Freuden wiegen einen Schmerz nicht auf)? Nicht der Geist der Renaissance hat Michelangelos Werke geschaffen, sondern der freilich von den Zeitideen nicht unbeeinflusst gebliebene Riesengeist des Künstlers.

Die Lehre vom milieu ist eigentlich nichts als eine der vielen Verkleidungen, in welchen sich das einzige sichere Gesetz des menschlichen Geistes birgt: das Gesetz der Ideenassociation, das den Schlüssel zu so vielen Problemen darbietet. Der Genius unterscheidet sich von den andern Menschen vielleicht hauptsächlich dadurch, dass sich bei ihm die Ringe der Kette von Ideenverknüpfungen in anderer Weise aneinanderschließen als bei den Durchschnittsmenschen, was bekanntlich auch beim Wahnsinnigen der Fall ist und was ja schon oft zur Aufstellung einer gewissen Analogie und Verwandtschaft zwischen Genie und Wahnsinn geführt hat. Wir verstehen die Schöpfungen des Künstlers ohne Zweifel um so besser, je genauer wir den Einflüssen des milieu auf ihn nachgegangen sind; was wir dabei aber verstehen lernen, das sind mehr die zeitlich bedingten Schwächen als die unsterblichen Vorzüge des Genius, welche letzteren immer wirksam bleiben.

1835 schreibt Grillparzer: „Wenn auch die Grundlagen des Gefühls durch alle Zeiten und Völker dieselben bleiben,

so sind doch die Modificationen desselben, Grad und Stärke, Entstehung und Vermittlung durch Umstände bedingt, die mit der Zeit wechseln" (XII. 185). Die Kunstrichtung einer Zeit ist, und darin begegnen wir uns mit den vernünftigen Anhängern des milieu, der Gefühlsweise derselben entsprungen; was dieser Art zu fühlen nicht entspricht, wird stets hart um seine Existenz kämpfen müssen und vermag erst dann zur vollen Geltung zu gelangen, wenn die Gefühlsweise sich entsprechend geändert hat, wozu es freilich andererseits durch seine Wirkung auf die Gemüther beitragen kann. Jede Zeit, das fordert unser Autor in demselben Jahre, soll „ihre eigenen Anschauungen bilden und gestalten", denn „der Gefühlsausdruck einer fremden Zeit kann immer nur mit Abstraction genossen werden, was natürlich nur die Sache Weniger ist. Die Masse, im guten Sinne, wird doch nur von demjenigen angeregt, worin sich ihre eigene nächste Empfindungsweise ausspricht und verklärt" (XII. 239), das heißt womit sie entsprechende Ideen associiren kann, was eben nur bei Kunstwerken der Fall ist, welche den Zeitideen zahlreiche Anknüpfungspunkte gewähren, denn dass irgend welche, wenn auch spärliche Anknüpfungspunkte vorhanden sind, dafür sorgt schon die trotz aller Änderungen im Grunde gleich bleibende Menschennatur. Freilich werden, wie ein böses Epigramm von 1851 lehrt,

„Die Zeitideen sich da am vollsten drängen,
Wo keine eignen ihnen den Platz beengen." (II. 122.)

aber auch wo selbstständige Ideen in noch so großer Zahl vorhanden sind, werden die der Zeit nicht ohne Einfluss bleiben, ebensowenig wie alle andern Äußerungen des milieu und das tiefere Eingehen auf das Wesen und die Eigenart des Künstlers wird stets die großen Einwirkungen der Um-

gebung auf denselben berücksichtigen müssen. Deshalb konnte Grillparzer 1839 von sich selbst sagen:

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, verstehn“ (I. 102.)

und 1844 den Euripides sprechen lassen:

„Wenn anders ich in meinen Tagen sang,
Als Aeschylus, erreichbar wohl für keinen,
War's, weil ein andres Echo mir erklang
Aus meiner Hörer Brust, als ihm aus seinen.“ (I. 207.)

Der Einfluss des milieu darf eben weder über-, noch unterschätzt werden; freilich besteht die ganze Schwierigkeit der Aufgabe darin, die richtigen Grenzen einzuhalten. Dass auch Grillparzer den richtigen Kern der Lehre nicht verkannte, dass er aber die Ansprüche, welche heute in ihren Namen erhoben werden, energisch zurückgewiesen hätte, glauben wir dargethan zu haben und darauf müssen wir uns hier beschränken.

Wir haben damit längst wieder den Kreis des Drama, ja der Poesie überschritten und sind zu allgemeinern Betrachtungen gelangt, für welche hier erst der richtige Platz zu sein scheint. Sahen wir nun, wie der Werth des Künstlers gerade darin zu suchen ist, dass er sich trotz aller auf ihn einstürmenden Einflüsse des milieu diesem gegenüber einen größern oder geringern Grad von Selbständigkeit zu wahren weiß, so folgt daraus schon eine Eigenschaft, die sonst ein Fehler sein mag, beim Künstler aber zur Tugend wird; eine gewisse Einseitigkeit nämlich. Eines hängt mit dem andern aufs innigste zusammen. Je gebildeter ein Künstler ist, desto eher wird er der Einwirkung des milieu, der ihm stromweise zufließenden fremden Gedanken erliegen. Deshalb schreibt Grillparzer 1835: „Die Bildung und die

Poesie“ (wofür man den allgemeinern Ausdruck Kunst einsetzen kann) „sind sich in einer gewissen Beziehung sogar entgegengesetzt; denn die erstere strebt nach Allseitigkeit, gleich der Vernunft und die letztere ist und soll einseitig sein, wie das Gefühl“ (XII. 238) und arbeitet 1836 den Gedanken besser heraus, indem er sagt: „Die Kunst ist keine Frucht der Bildung, denn das Wesen der Bildung ist Vielseitigkeit, die Kunst aber beruht auf einer Einseitigkeit“ (XII. 144/5). Je begabter ein Künstler ist, desto ausschließlicher concentrirt er sich auf seine Kunst.

„Bildung ist das Gleichgewicht,
Talent ist ein Übergewicht,
Der Schwerpunkt nach einer Richtung
In Thätigkeit und Dichtung,“ (II. 147.)

singt unser Dichter 1856. Freilich muss auch solche Einseitigkeit Maß zu halten wissen, sonst wird sie, die dem Künstler so nöthig ist, ihm zum Verderben. Er soll sich nicht einseitig in eine Art der Kunstübung verrennen, aber er soll nur eines stets als Ziel vor Augen haben: seine Kunst. „Nach Einem trachtend, um Eines sorgend, für Eines duldend, alles hingebend für Eines, so ging dieser Mann durch das Leben. — Nicht Gattin hat er gekannt, noch Kind; kaum Freude, wenig Genuss. — Aergerte ihn ein Auge, er riss es aus und ging fort, fort, fort bis ans Ziel“ (XVI. 240). Diese Worte aus einer Rede am Grabe Beethovens, welche übrigens auch am Grabe Grillparzers am Platze gewesen wären, bezeichnen es, wie unser Dichter sich diese Einseitigkeit dachte.

Wir haben den Namen Beethoven genannt, damit stehen wir schon inmitten jener Äußerungen unseres Autors, welche sich auf die Musik beziehen. Der größte Dichter Österreichs

erzählt uns, dass dieser größte Musiker aller Zeiten und Völker ihm „das Loos der Dichter gegenüber den Musikern als das beglücktere pries, weil sie ein weiteres Gebiet hätten" (XVI. 235), umgekehrt schrieb Grillparzer am 10. Oktober 1826 in das Album des Klaviervirtuosen Moscheles jenes Gedicht „An die Tonkunst" (I. 167), in welchem er diese als die Kunst „aus der Schwesterkünste drei" feiert, der das höchste Loos gefallen, da sie die einzig freie sei. Noch entschiedener sagt der Jüngling in einem gegen Ende des Jahres 1812 gedichteten schwungvollen Hymnus „Die Musik", der nach einer Händel-Aufführung entstand:

„Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
Sie spricht doch nur der Menschen Sprache,
Du sprichst, wie man im Himmel spricht." (II. 60.)

Wenn er auch nicht stets so überschwänglich bleibt und schon 1820—21 meint, die Poesie verdiene den Vorrang, „wie ihn das Mannesalter verdient vor der Kindheit" (XII. 207) so schätzte er doch die Musik ungemein hoch. Dementsprechend findet sich auch ziemlich viel über Musikästhetik in seinen Aufzeichnungen. Doch können und müssen wir uns in Bezug auf seine diesbezüglichen Äußerungen kürzer fassen, sowohl weil sie ja doch nicht jenes Interesse beanspruchen können, wie die vorhergehenden über eine Kunstart, in welcher Grillparzer selbst zu den Bedeutendsten zählt, als auch weil gerade die Ansichten über Musik in dem betreffenden Abschnitt der „Sämmtlichen Werke" ganz entsprechend aneinandergereiht erscheinen, übrigens auch schon eine Zusammenstellung derselben von Eduard Hanslick[1]) vorhanden ist,

---

[1]) Hanslick, Musikalische Stationen (Berlin, Hofmann, 1880), S. 331—361: Grillparzer und die Musik.

während wir hier ja nur den Zweck erreichen wollten, diejenigen Anschauungen des Dichters, welche nicht genügend klar erschienen oder an weit entlegenen Orten sich vorfanden, einheitlich in Gruppen zusammenzufassen. Immerhin hoffen wir in den folgenden knappen Ausführungen einiges zur Vollständigkeit beitragen zu können, müssen uns aber hier fast gänzlich auf die Referentenrolle beschränken. Wir wollen nur Grillparzers Ansicht über Musik hören, etwa noch erklären, nicht aber kritisiren; sonst müssten wir in dieser Schrift zur Wagnerfrage, die eben (soviel dürfen wir wohl verrathen) uns noch eine Frage zu sein scheint, Stellung nehmen; diese lässt sich aber nicht so nebenher abthun, dazu ist sie viel zu bedeutsam.

Einseitigkeit fordert Grillparzer vom Künstler, er geht aber noch weiter und fordert sie in gewissen Grenzen auch von den Künsten. Er glaubt nicht an die zusammengesetzten Kunstwerke und sieht das Grundübel moderner Kunstentwicklung darin, dass jede Kunst das Bestreben zeige in das Gebiet der andern hinüberzugreifen. Deshalb meint er 1837: „Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämmtlich unter dem Namen „der Kunst" zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung" (XII. 203). Schon 1819 will er „ein Gegenstück zu Lessings Laokoon" schreiben „über die Grenzen der Musik und Poesie" (XII. 205) und 1822 wiederholt er diese Absicht. Schade, dass er sie nicht ausführte; Poet und Musiker zugleich, hätte er ein Seiten- oder vielmehr ein Gegenstück zu Richard Wagners theoretischen Schriften geliefert, das höchst interessant gewesen wäre.

Wie die Musik auf ihn selbst wirkte, erzählt er 1817:

„Wenn eine Violinsaite gestrichen wird, so klingen die Saiten einer daneben liegenden unberührten Geige mit. Wie, wenn ein ähnliches Nachleben unserer Nerven Ursache an der so großen Wirkung der Musik wäre? Bei mir wenigstens liegt gewiss so etwas zu Grunde“ (XII. 192). Man erinnert sich dabei mancher verwandter Ansichten, die in den letzten Jahren auftauchten. Warum ihm selbst stets die italienische Musik lieber war als die französische und vollends die Wagners, erklärt er 1822 in folgender Weise: „Überhaupt mögen wohl alle bedeutenden Menschen die sanfte und somit die italienische Musik jeder andern vorgezogen haben. Leute, die zu denken im Stande sind, mögen dafür aber über nichts denken, als wo etwas des Denkens Werthes dabei herauskommt. Sie suchen die Musik als ein Besänftigungsmittel; Thoren lieben zusammengesetzte Musik zur Erregung“ (XII. 210). Der letzte Satz verdient besondere Beachtung. Er zeigt warum — ganz abgesehen von dem später zu Entwickelnden — Grillparzer die den ganzen Menschen aufwühlende Musik Wagners nicht leiden mochte, warum er sich nicht nur gegen die spätern Schöpfungen dieses Meisters, sondern gegen alles, was von ihm kam, ablehnend verhielt. Die Tannhäuser-Ouverture schon verfolgte er 1854 mit bitterm Hohn (XI. 210/211), während dieses Werk doch sonst auch von entschiedenen Antiwagnerianern anerkannt zu werden pflegt. Seine heftige Parteinahme nicht etwa erst gegen Wagner, sondern bereits gegen Weber erklärt sich auch daraus, dass es ihm während er in der Poesie als Selbstproducirender mit der Zeit Schritt hielt und vom classischen Stil immer mehr zum charakteristischen abschwenkte, mit der Musik ging wie den meisten Leuten, welchen nur das gefällt, was sie in der Jugend gehört haben, indess sie sich an spätere, andersgeartete Kunstrichtungen nicht mehr gewöhnen

können. Er täuschte sich hierüber nicht und sagte im Herbst 1865 selbst zu Frau von Littrow-Bischoff (S. 43): „Jene Musik der ältern Zeit, das ist für mich nicht Musik — nein, in ihr liegt mein Leben, es rauscht darin meine Jugend! Alles, was ich gedacht und empfunden in meinen besten Jahren.“ Bei Grillparzer gedieh die Abneigung gegen aufregende Musik übrigens soweit, dass er wohl auch deshalb selbst den letzten Werken Beethovens nicht mehr ganz gerecht zu werden vermochte; er fand, dass sie die Form zu sehr zu Gunsten der Empfindung vernachlässigten, ein Fehler, den er allenfalls in der Poesie zu verzeihen sich, wenn auch nur schwer, entschließen konnte, der ihm in der Musik aber vollends unerträglich war. Kann man in der Dichtkunst als diejenigen, welche er am meisten schätzte (und zwar in aufsteigender Linie), Calderon, Schiller, Shakespeare, Goethe, Lope bezeichnen, so steht ihm in der Musik Mozart am höchsten, dann folgen Haydn, Händel, Beethoven, Rossini.

Seiner ganzen Veranlagung nach musste unser Dichter wohl die Concertmusik höher schätzen als die Opernmusik, doch finden sich fast nur über die letztere Aufzeichnungen vor. Wir sagen absichtlich Opernmusik, denn ihm kam es nur auf die Musik in der Oper an, keineswegs aber auf den Text. Er will schon 1819 die Oper nur „als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenem, erklärendem Text“ gelten lassen (XII. 206). Er meint bereits damals, dass es „unsinnig sei, die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen und zu verlangen, dass erstere, mit Verleugnung ihrer eigenthümlichen Wirksamkeit, sich darauf beschränke, der Poesie unvollkommen nachzulallen mit ihren Tönen, was diese deutlich spricht mit ihren Begriffen“. Das ist das in unzähligen Variationen immer wiederkehrende Leitmotiv seiner Betrachtungen über die Oper. Er geht nie

davon ab, daſs die Muſik „als eine für ſich beſtehende Kunſt ihre eigenen, an Regeln gebundenen und in ihrer eigenen Weſenheit gegründeten Bedingungen habe, die ſie Niemanden, auch der Poeſie zu Liebe nicht, aufgeben kann und darf; daſs ſie, wenn ſie ein Thema aufgefaſst hat, es organiſch bilden und zu Ende führen muſs, die Poeſie mag auch dagegen einwenden, was ſie will" (XII. 205 ebenſo XII. 206). Eine der beiden ſelbſtſtändigen Künſte muſs nachgeben, ein gleichberechtigtes Nebeneinander- und Miteinanderwirken kann es nach Grillparzers Auffaſſung nicht geben, deshalb ſoll die Poeſie ſich in der Oper mit der zweiten Stelle begnügen; wo die Muſik die zweite, die Poeſie die erſte Rolle ſpielt, da haben wir es nicht mehr mit der Oper, ſondern mit dem Singſpiel zu thun, „wozu faſt alle Opern des wahrhaft großen Gluck gehören" (XII. 207). Nach dieſer Unterſcheidung würden Wagners Muſikdramen alſo eigentlich als Singſpiele zu bezeichnen ſein. Freilich hat Grillparzer dieſe Trennung gleich wieder als unpaſſend verworfen und ſpricht im ſelben Jahre (1820—21) davon, daſs bei den Franzoſen die Muſik in der Oper dazu da ſei, um „die Wirkung der Worte zu verſtärken", bei den Italienern „die Worte kaum mehr gelten, als eine Überſchrift über das Tongemälde des Componiſten" (XII. 208), welche letztere Meinung die ſeine iſt und bleibt. Muſikaliſch ſoll die Oper wirken, nicht dramatiſch. Er ſchreibt 1821 (XII. 208): „Die von einer Oper eine rein dramatiſche Wirkung fordern, ſind gewöhnlich Jene, die dagegen auch von einem dramatiſchen Gedichte eine muſikaliſche Wirkung begehren (d. i. Wirkung mit blinder Gewalt)", die alſo die Anforderungen an die Kunſtarten verwechſeln. Das darf aber nicht geſchehen, denn „ſämmtliche Künſte, wenngleich aus gemeinſchaftlicher Wurzel entſproſſen, ſind ſtreng getheilt in ihren Gipfeln. Wo die Poeſie aufhört,

fängt die Musik an. Wo der Dichter keine Worte mehr findet, da soll der Musiker mit seinen Tönen eintreten". Und nun folgt eine herrliche Stelle voll poetischen Schwunges über die Bedeutsamkeit der Melodie. „Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Worterklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst, wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen" (XII. 207). Wer die unendliche Melodie erfand, die endlichen aber, das heißt die in musikalische Formen gefassten, verwarf, gegen den musste sich natürlich Grillparzers ganze Bitterkeit kehren. Dementsprechend lautet auch das erste Epigramm, welches unser Dichter 1846 gegen Wagner richtete:

„Man sagt du verachtest die Melodie,
Schon das Wort erfüllt dich mit Schauer,
So ging's auch dem Fuchs, dem enthaltsamen Vieh,
Der fand die Trauben sauer." (I. 192.)

Für unsere Anschauung, dass er die Musik eben nur als Musik genießen wollte, deshalb auch eigentlich kein Freund der Oper sein konnte, sondern diese sowie das Oratorium nur duldete, um den Gesang der Menschenstimme im Zusammenklang mit der Instrumentalmusik genießen zu können, spricht entschieden eine Stelle im „Armen Spielmann". Der Titelheld dieser köstlichen Erzählung entwickelt da seine Ansichten über die Musik oder vielmehr, wie schon Hanslick erkannte, die Grillparzers, und sagt unter anderem: „Vielmehr stören sie dieses Ein- und Ausathmen der Seelen durch Hinzufügung allenfalls auch zu sprechender Worte, wie die Kinder Gottes sich verbanden mit den Töchtern der Erde; dass es hübsch angreife und eingreife in ein schwieliges Gemüth" (XI. 272/3). Für die Instrumentalmusik in den

Kirchen wehrte er sich auch 1857, als es hieß der Papst wolle dieselbe verbieten (XII. 208/9). Die Wagnerianer erschienen ihm wohl als solche schwielige Gemüther, welche die Wirkung der Musik erst dann fühlen, wenn sie recht handgreiflich in Verbindung mit dem Text, recht aufwühlend wirke.

Aus einem Aufsatz über Webers „Freischütz", den er (1821) wenig günstig beurtheilte, können wir am besten Grillparzers Stellung zur Musik ersehen; wer ihn gelesen hat, weiß alles. Denn unser Dichter änderte seine Meinung nicht und wiederholte dieselbe nur noch in verschiedenen Wendungen. Er verwirft allzu häufigen Gebrauch von Dissonanzen, weil „bei der ziemlich vagen Bezeichnungsfähigkeit der Musik der nur entfernt wirkende Verstand nicht fähig ist, durch seine Billigung unangenehme Eindrücke auszugleichen, welche die Sinne mit überwiegender Gewalt empfangen haben", darum sei Schönheit der Form in der Musik (wie auch in den bildenden Künsten) weit mehr Gesetz als in der Dichtkunst. Durch die Töne werden „besondere Gemüthszustände" erweckt, aber „die ursprüngliche, rein sinnliche Natur der Töne" bleibt trotzdem bestehen. Es ist vielmehr „das unterscheidende Kennzeichen der Musik vor allen Künsten, dass in ihr Symphonien, Sonaten, Konzerte möglich sind, Kunstwerke nämlich, die, ohne etwas Genau-Bestimmtes zu bezeichnen, rein durch ihre innere Construktion und die sie begleitenden dunkeln Gefühle gefallen. Gerade diese dunkeln Gefühle nun sind das eigentliche Gebiet der Musik." Aus dieser Stelle erhellt klar, dass Grillparzer nicht zu jenen Formalisten in der Musikästhetik zählte, welche in der Musik nichts sehen und nichts gelten lassen wollen als tönend bewegte Formen; er wusste wohl, dass die Gefühle, welche sie begleiten, mit zum Werth der Musik gehören,

aber er wusste auch, dass dieselben dunkle Gefühle bleiben müssen. „Der Musiker ist ein Verrückter, der mit seinen Tönen dem Dichter an Bestimmtheit des Ausdrucks es gleich thun will", heißt es wenige Zeilen später (XII. 277).

„Die Dichtung ist Tag in klarer Pracht,
Musik die weltenverkündende Nacht," (I. 188.)

singt er. Aus dieser nothwendigen Dunkelheit der begleitenden Gefühle folgt es, dass wenn man versucht, dieselben durch Worte auszusprechen die größten Verschiedenheiten sich zeigen, dass „zehn geistreiche, in der Musik und Poesie erfahrene Männer" unter eine Symphonie Beethovens ganz auseinandergehende Texte setzen würden. Die Oper freilich duldet solche Unbestimmtheit nicht, sie gibt einen Text, an den wir uns für diesen Fall zu halten haben. Dieser Text soll aber nicht mehr sein als eben ein die Richtung angebender Wegweiser, der stets der Musik gegenüber bescheiden zurückzutreten hat. Deshalb wird Meyerbeers „Robert der Teufel" 1833 gelobt, weil er „von jener neudeutschen Ansicht abgeht, welche die Aufgabe der Oper lediglich in der öden, musikalischen Instrumentirung eines Textes sieht und findet" (XIV. 201).

Aus Otto Prechtlers Nachlass konnte Müller-Guttenbrunner in der Münchner (damals noch Augsburger) „Allgemeinen Zeitung" vom 15. April 1882 einige Epigramme Grillparzers über Richard Wagner mittheilen, welche wir hier nicht blos deshalb wiedergeben, weil sie in den „Sämmtlichen Werken" fehlen. Das erste freilich variirt nur eine oft geäußerte Überzeugung unseres Dichters:

„Was denken Sie, fragt mich der Meister, —
Von meiner Zukunfts-Musik?

Nun — kämen wie Mozart noch Geister —
Das wäre der Zukunft Musik."

Mozart war ihm ja stets der „unstreitig größte aller Tonsetzer" (XII. 216), den er 1841 feiert als

„Den großen Meister in dem Reich der Töne,
Der nie zu wenig that und nie zu viel,
Der stets erreicht, nie überschritt sein Ziel,
Das mit ihm eins und einig war: das Schöne!"
(II. 212.)

Ungleich bedeutsamer sind die nun folgenden, zusammengehörigen, welche erkennen lassen, daſs Grillparzer das ideale Ziel des Wagnerschen Kunstschaffens nicht verkannte, es aber für undenkbar hielt, dasselbe wirklich zu erreichen; ein schöner Traum sei es, der nie zur Wahrheit werden könne. Die beiden Epigramme lauten:

„R. W. Tendenz.

Den wortgewordnen Geistesblick
Zu sätt'gen mit gleichem Tone —
Das ist die Zukunft der wahren Musik,
Ist aller Künste Krone.

Antwort:

Könnt' einer den „Lear" betonen
Aus Shakespeares Worten heraus:
Ein Strahl zugleich von zwei Sonnen,
Den hielte kein Sterblicher aus."

Und so ist es sicherlich! Eine vollendet großartige Dichtung, etwa wie Grillparzers „Medea" oder, um bei diesem Beispiel zu bleiben, wie der „Lear", welche allen Jammer,

alles Weh, alle Sehnsucht und allen Gram, die in uns schlafen, erweckt, welche unser ganzes Wesen in seinen tiefsten Tiefen aufwühlt, uns alle Schauer des Tragischen fühlen läſst, noch von einer Musik begleitet, welche auch ihrerseits alle diese Wirkungen auf uns ausüben würde: man müſste Nerven von Eisen, dick wie Taustricke, haben, um das aushalten, geschweige denn künstlerisch genieſsen zu können. Man male sich das Bild nur aus: eine Schöpfung, die auf uns, nicht blos mit der verdoppelten, nein, nach dem Gesetze der gegenseitigen Verstärkung der Eindrücke, nach welchem das Produkt aus zwei solchen Faktoren gröſser ist als die Summe derselben, mit der verdreifachten oder vervierfachten Macht des „Lear" wirkt, wir würden von einer solchen Kunst zwar zerschmettert und zertreten, aber nicht mehr erhoben werden. Dieses Kunstwerk der Zukunft wäre vielleicht für Götter, gewiſs aber nicht für Menschen geeignet. Man kann Grillparzer da nicht mit dem Hinweis auf die vorliegenden Werke Wagners schlagen, denn mag man über den musikalischen Theil derselben wie immer denken, etwa den Text der „Walküre" oder den von „Tristan und Isolde" dem „Lear" oder der „Medea" gleichzustellen, das ist kein ästhetisches Urtheil mehr, das ist eine ästhetische Blasphemie. Wir wollen uns nicht auf das Gebiet der Wagner-Frage locken lassen, soweit sie musikalischen Charakters ist, wir muſsten sie aber wenigstens mit diesen wenigen Worten streifen, soweit sie das Drama betrifft.

Wagners Musik gefiel Grillparzer nicht, was man ganz natürlich finden wird, wenn man sich erinnert, daſs unser Dichter 1834 vier Einwendungen gegen Beethoven formulirte, welche vielen heute zwar nicht mehr so ganz auf diesen, wohl aber auf Wagner anwendbar erscheinen werden, besonders was den letzten Punkt betrifft, der deshalb citirt

sei: „4. Substituirt die Vorliebe für ihn dem Schönheitssinne immer mehr den Sinn für das Interessante, Starke, Erschütternde, Trunkenmachende: ein Tausch, bei dem von allen Künsten gerade die Musik am übelsten fährt“ (XII. 214). Dasselbe gilt wohl von dem Epigramm „Den Beethovomanen“ (I. 191) und der „Wanderscene“ (I. 180/181). Es ist übrigens nicht zu leugnen, dass unser Dichter sich von seiner Abneigung gegen den Mann, der doch auch von seinen Gegnern als der größte Musiker seiner Zeit anerkannt wird, zu weit fortreißen ließ, wenn er die erste Aufführung des „Lohengrin“ in Wien, welche am 19. August 1858 stattfand, mit dem Spottvers begrüßt:

„Erscheint Freund Wagner auch denn auf der Bühne?
Ein magrer Geist mit einer Crinoline.“ (II. 185.)

Als Motto für manche Nachtreter Wagners ließe sich eher der Hohn, welchen unser Dichter den Anhängern Berlioz' 1845 ins Gesicht schleuderte, verwerthen:

„Und können wir das Leichte nicht,
Versuchen wir das Schwere.“ (I. 181.)

Die Überschrift „Echter Gesang“ für das folgende Epigramm von 1847 scheint uns nicht entsprechend, dasselbe bezeichnet vielmehr Grillparzers Abneigung gegen jene, welche „mit der Quint und Sext denken“ wollen, statt sich mit der Empfindung zu begnügen, wie auch gegen die Ideenmaler:

„Man hört mit dem Ohr und nicht mit dem Geist,
Das Auge nur Farben und Formen weist;
Und hättest du beides in Geist verkehrt,
Hast du gesehn nicht und nicht gehört.“ (I. 180.)

Noch schärfer prägt sich diese, wie wir sahen, von Jugend auf bis zum höchsten Alter bei Grillparzer herrschende Auffassung in dem Epigramm an die Compositeure (1852) aus:

„Die Stärke braucht und nicht die Schwächen
Sonst wird der Kunst ihr Höchstes nie;
Geläng's der Tonkunst je, zu sprechen,
Wär' sie verpfuschte Poesie." (I. 191.)

Deshalb hat er auch in Prosa (1837) und Vers (1861) jene verspottet, welche statt Tonsetzer, was er für allein richtig hielt, den Ausdruck Tondichter gebrauchten (XII. 203, I. 192). Beide Künste sind grundwesentlich verschieden, was dem Dichter erlaubt ist, darf sich deshalb der Tonsetzer noch nicht gestatten: „Shakespeare darf bis zum Gräſslichen gehen, Mozarts Grenze war das Schöne" (XII. 204).

Seinen Ansichten über die Tonkunst und die Tonsetzer entsprechen natürlich auch seine sehr interessanten Urtheile über die ausübenden Musiker und Sänger. Wohllaut ist es vor allem, den er von letzteren fordert:

„Denn des Wohllauts Band umschlinget
Aller Wesen tiefstes Sein,
Was aus vollem Herzen klinget,
Trifft ein Herz in jedem Stein." (II. 208.)

Deshalb tadelt er die Sänger, welche er am 22. April 1836 in der Pariser Oper in den „Hugenotten" hörte. Nachdem er zuerst die ganz mit seinen sonstigen Bemerkungen übereinstimmende Rüge vorgebracht hat: „Das Opernbuch hat den Fehler, um $^{3}/_{4}$ zu lang zu sein. Die Musik muſs nur immer hinter den Worten herlaufen, daſs ihr ja keines entgeht, wodurch sie sich, besonders Anfangs, zu wenig in sich selbst concentriren kann. Macht daher eine etwas zerstreuende Wirkung. Dazu sind zu complicirte Zustände", wendet er sich zu den Darstellern: „Die Weiber Dorus und Falcon sehr gut, besonders die letztere. Die Männer, was man dramatische Sänger nennt, das heißt: schlechte. Sie verstehen

sich nämlich vortrefflich darauf, die Winkelpoesie eines erbärmlichen Opernbuches geltend zu machen, sind aber nicht im Stande, die musikalischen Intentionen einer guten Composition ins Leben zu bringen" (XVI. 56). Am 2. Mai findet er die Sänger der großen Oper „scheußlich, da zeigt sich, was ein dramatischer Sänger, d. h. ein solcher, der die musikalischen Zwecke der Darstellung der Situation unterordnet, für ein häſsliches Ding ist. Ihr Gesang ist ein Theil ihres Spiels. Bei komischen Stellen machen sie eigentlichen Spaß mit ihrer Stimme" (XVI. 80). Die Malibran findet hingegen, da er sie am 20. Mai zu London im Drurylane in der „Somnambule" hört, trotz ihrer „Wuth zu spielen" seinen Beifall, denn sie bleibt, wie wir aus seiner Schilderung ersehen, doch weit mehr Sängerin als Schauspielerin. „Heute war ihre Stimme rein, hinlänglich, in den tiefen Tönen schön, zu jeder Verzierung geschmeidig, dem Ausdruck des Gefühles vom leisesten und noch immer vernehmlichen Tone bis zum Sturme des noch immer musikalischen Aufschreis folgsam. Sie ist eine wahrhaft große Sängerin" (XVI. 111, vergleiche XVI. 107, XVI. 132/3). Seine Urtheile über die Malibran geben uns das Bild der Opernsängerin, wie sie nach Grillparzer sein soll. Da ihm die Musik die Hauptsache, der Text Nebensache war, fordert er auch von den Singenden, daſs sie ihre Sorgfalt in erster Linie dem Gesang widmen sollen, neben dem ihre schauspielerische Leistung wenig ins Gewicht fällt, sie sollen den Ausdruck des Gefühls, auf den es vor allem ankommt, durch ihren Gesang allein zur Geltung zu bringen wissen.

Richtige Wiedergabe des Gefühls ist unserm Autor auch bei den Concertgrößen die Hauptsache. Tadelnd sagt er von Ole Bull, obwohl er zugesteht, derselbe sei „vortrefflich, was die mechanische Fertigkeit betrifft": „Der Körper Paganini's

ohne dessen Seele“ (XVI. 125, vergleiche I. 190). Die glänzendste Technik konnte ihn für den Mangel an Gefühl nicht entschädigen. Das Gefühl in der Musik über alles zu schätzen und sich hierin durch die geistvollsten Geistreicheleien in der Wiedergabe von Tonschöpfungen nicht irre machen zu lassen, lehrt und fordert eines seiner letzten Epigramme, mit dem unsere Zusammenstellung seiner Ansichten über das Wesen der Musik abschließen möge. 1867 schreibt er:

„Das Neue blendet allermeist,
Die Zeit erst zeigt, wo irgend etwas fehle;
Lass immer spielen sie mit Geist
Und spiele du mit Seele.“ (II. 156.)

Die Poesie war Grillparzers Lebensbeschäftigung, die Musik seine Erholung; dementsprechend hat er über beide auch theoretisch viel gedacht. Über die andern Kunstarten hingegen finden wir in seinen Werken zwar viele praktische Urtheile, aber wenige ästhetische Betrachtungen. Wenn wir daher noch einige Äußerungen über die Malerei anführen, so ist alles Wesentliche gesagt. Er verwahrt sich auch hier wiederholt gegen die Ideenmalerei. „Eigentliche Ideenmaler sind die Kinder“, meint er spöttisch und findet 1836, es fehle an „starker Empfindung der Natur. Überall blos Gedanken- und Gefühlszwecke“ (XII. 219). 1826 hatte er, wie er in der Selbstbiographie erzählt, in Cornelius den einzigen Maler kennen gelernt, „bei dem das deutliche Bewusstsein der Idee der Gediegenheit der Verwirklichung nicht im Wege stand“ (XV. 154). Horace Vernet lobt er wohl 1836 deshalb so sehr, weil er stets meinte, dass „das Bunte doch immer besser ist, als das Leere“ (XIII. 98) und weil er hier von jeglichem „Ideenkram“ verschont blieb. Er findet deswegen, in der Gallerie Luxembourg sei „das Beste von

Horace Vernet, der in seiner Art vielleicht keinem der Münchener Künstler nachstehen dürfte. Hat er Cornelius' Großartigkeit nicht, so ist dafür seine Farbe besser" (XVI. 54). Wo eine Idee war, da wusste unser Dichter sie hingegen sehr wohl herauszufinden, wie sein Urtheil über Michel Angelos letztes Gericht in der sixtinischen Capelle zeigt: „Der Welterlöser mit der entsetzlichen Geberde der Verwerfung ist nicht nur der Mittelpunkt, er ist die Essenz des Gemäldes, das Andere ist nur Staffage" (XII. 220). Doch bleibt es dabei: zu den Sinnen muss die Malerei am meisten sprechen, nicht dass sie Ideen darstellt ist wichtig, sondern dass sie dieselben für das Auge darstellt und nicht für den Geist. Jeder Maler muss sich stets gegenwärtig halten, dass wie es in dem schon erwähnten Epigramm heißt:

„Das Auge nur Farben und Formen weist."

Wir stehen am Ziel, der Kreis ist geschlossen, unsere Kreuz- und Querfahrten durch die prosaischen und poetischen Aufzeichnungen und Aussprüche ästhetischen Charakters von Grillparzer, soweit dieselben sei es durch die Gesammtausgabe seiner Werke, sei es durch die noch nicht allzu umfangreiche, erfreulicherweise aber mit jedem Jahr sich mehrende Grillparzer-Litteratur uns überliefert wurden, erscheinen beendet. Ehe wir den geduldigen Leser entlassen, sei es gestattet, das Ergebnis unserer sichtenden Untersuchung und nach Gruppen geordneten Darstellung des reichhaltigen Materials kurz zusammenzufassen. Wir sahen das Bild eines Mannes sich vor uns enthüllen, der ein gottbegnadeter Poet und ein sinnender Weiser zugleich war. In erhabener Einsamkeit weilt er, nur die Gedanken sind mit ihm, diese aber stets. Bald schafft er Gestalten anheimelndsten Liebreizes oder herzerschütterndster Tragik, welche die tiefste Seelenkunde ihres

Meisters bezeugen und in deren Adern er den Ichor, das unzersetzliche Götterblut, gießt, das ihnen unsterbliche Dauer verspricht, bald wirft er flüchtig und abgerissen eine Fülle von Gedanken über ästhetische Dinge hin, ungeprägte Goldbarren, welche ein anderer in dicken Bänden in kleine, gangbare Münze umgesetzt hätte. Wenn er manchmal eingehender bei einzelnen Fragen verweilt, dann erkennt man, dass es ihm nicht an der Gabe scharfer, treffender Begründung für seine Ideen fehlte, dass, wo er die abschließenden Glieder einer Gedankenkette allein hinstellt, dies nur aus Lässigkeit geschieht, nicht aber, weil ihm die Prämissen zu seinen Conclusionen gefehlt hätten. Hie und da freilich thut er Äußerungen, welche mehr den Dichter als den Denker ihren Vater nennen; aber wer ist von Fehlern frei? Der Kunstphilosoph oder Kunstkritiker, der sich bewusst ist, rein von Schuld zu sein, nie seine persönlichen Neigungen, sondern stets ausschließlich die Sache, haben sprechen zu lassen, werfe deshalb den ersten Stein auf ihn. Freilich, an Steinwürfen gegen den drittgrößten deutschen Dichter, den zweitgrößten deutschen Dramatiker, den ersten unter den Poeten Österreichs hat es seit mehr als siebzig Jahren nie gefehlt. Trotzdem ringen sich seine ruhmvollen dramatischen Schöpfungen mehr und mehr zur verdienten allgemeinen bewundernden Anerkennung durch, dient diese Schrift auch nur als erster Schritt dazu, Grillparzer als Denker hochschätzen zu lehren, dann hat sie ihren Zweck erfüllt.

Wir sehen, wie Grillparzer sich bei aller Abneigung gegen unfruchtbare, in den Wolken schwebende Speculation einerseits, gegen selbstgefällige, nur auf platter Erde wandelnde litterarhistorische Kunstkritik andererseits von der Jugend bis ins Greisenalter theoretisch mit der Kunst beschäftigte und nicht nur mit jener Gattung, in welcher er selbst Meister war,

sondern wie sein weitumspannender Blick auch Gesetze auffand, welche für die Kunst als solche in allen ihren Verzweigungen giltig sein sollten. Er beschränkt die Kunst nicht auf das Schöne, welches allerdings ihr würdigster Gegenstand sei, er erstreckt das Gebiet ihrer Wirkungen auf den ganzen Umfang der Seelenkräfte. Alles, was geeignet ist, den Menschen zu erregen, aus der Enge seiner Existenz herauszuheben, ihn sein Einzeldasein vergessen zu machen im Anschauen der Phantasieschöpfung, welche der Künstler vor ihn hinzaubert, all dies ist künstlerisch verwerthbar, aber künstlerisch muss eben die Art seiner Verwerthung sein. Wie Grillparzer selbst mit gleicher Meisterschaft Werke des klassischen und des romantischen, solche des idealisirenden neben solchen des charakterisirenden Stiles geschaffen, wie er selbst nie zu einer Parteifahne geschworen, sich nie durch ein Schlagwort hat einengen lassen, so will er jedem Künstler freien Raum gewährt wissen, um seine Fähigkeiten zu erproben. Man soll die Grenze nicht allzu ängstlich ziehen; ausgeschlossen bleibe nur der rohe Naturalismus, welcher vermeint, dass es möglich sei, die Natur so wie sie ist, einfach abzuschreiben und diese, je mehr er sich bemüht, recht wahr und genau zu sein, nur um so mehr verzerrte Copie zum Kunstwerk wie es sein soll stempeln möchte, und der blutlose, schemenhafte Hyperidealismus, der glaubt mit der künstlerisch undenkbaren Naturwirklichkeit auch die Naturwahrheit über Bord werfen zu dürfen und meint, es genüge Ideen zu haben, um auch schon ein Künstler zu sein. Weder Körper ohne Geist, noch Geist ohne Körper duldet die Kunst; vergeistigter Körper, verkörperter Geist: das ist ihr Feld. Schöne Formen ohne belebenden Inhalt, rohen Gehalt, der nicht in künstlerische Form gegossen ist: beides verwirft sie. Geformter Gehalt ist ihr Wesen und in der Art, wie sie

den Gehalt formt, zeigt sie sich im glänzendsten Lichte, deshalb gehört aber die Auswahl des Gehalt mit sich führenden Stoffes ebenso in ihr Gebiet, wie die spätere Formgebung, wenn auch letztere mehr die für sie specifisch bezeichnende Eigenthümlichkeit ist. Die Kunst ist der Complex der Mittel, um die Gedanken des Schaffenden auf den Beschauer zu übertragen. Der Künstler muss die Fähigkeit haben, einen Stoff zu finden, aus ihm den Gehalt verleihenden Kern herauszuschälen und diesen formend auszugestalten. Wer nur Ideen hat aber sie nicht darstellen kann, der ist überhaupt kein Künstler, wer die Fähigkeit des Darstellens besitzt, aber nur bereits vorgedachte Ideen nachdenkend gestalten kann, ist ein Talent, wer große originelle Ideen in neuer Form lebendig zu machen vermag, ist ein Genie. Die Ideen mögen dunkel zu Grunde liegen, nicht der Grad ihrer Helligkeit ist entscheidend, sondern die Gabe, sie darstellen, in lebensvoller Frische vor den erst erstaunten, dann entzückten Beschauer hinstellen zu können; wer dies vermag, ist ein Künstler, wessen Ideen überdies eine eigenthümliche, neuartige Weise die Welt anzuschauen offenbaren, ein künstlerisches Genie, ein Mensch, bei dem Talent und Charakter sich in seltener Weise vereinigt haben, ein Auserwählter unter Millionen und Millionen. Eigenthümlichkeit der Ideen allein thut es freilich nicht, auch das genügt nicht, wenn Talent und Charakter sich mit dieser Eigenschaft vereinen, all dies kann noch ebensowohl einen Narren als ein Genie geben, erst die richtige Mischung entscheidet. Es müssen Ideen sein, welche geeignet sind, nach dem Gesetz der Gedankenverknüpfung, verwandte Ideen im Publikum des Künstlers wachzurufen, alle Formgebung muss darauf abzielen, sie zu jenem Grade von Lebendigkeit zu erheben, welche den Hörer oder Beschauer in ihren Kreis zwingt, welche ähnliche Ideen in ihm

wachrufen und so die Wirkung der dargestellten verstärken muss. Verstand, Gefühl, Phantasie, welche die allgemein menschliche Empfindung bilden, müssen sich vereinen mit der specifisch künstlerischen Empfindung, die richtig abtönt wie es gerade noth thut, dämpft oder verstärkt, damit ein Kunstwerk entstehe. Dann wird dieses Kunstwerk die verwandten Saiten in der Menschenbrust mächtig ertönen machen. Damit dies aber gelinge, muss sich die Kunst stets jenes Ziel vor Augen halten, welches Grillparzer ihr steckt und welches darin bestehen soll, den Menschen aus der Noth und Qual des Erdendaseins hinauszuretten, ihm für Stunden seliger Täuschung eine schönere, bessere, beglückendere Welt vorzuzaubern, deren innere Wahrheit ihn für alles Leid der harten, äußeren Wirklichkeit reichlich entschädigen kann und soll. Vor dem nüchtern prüfenden Verstande freilich könnte diese holde Täuschung nicht bestehen, aber für diesen ist die Wissenschaft. Die Kunst wendet sich an das Gefühl und bedient sich der Sinne als Helfer um zu diesen vorzudringen. Den Sinnen schmeichelt auch die Kunst, freilich nur in edlerer Weise, aber in ihren Vollendungsstufen will sie doch vor allem auf das Gemüth wirken; sinnlich-geistig ist ihr Wesen und ihr Weg. Mit dunkeln Gefühlen begnügt sich die Musik, in diesen schwelgt sie, wer sie zur Deutlichkeit und Bestimmtheit des Wortes bringen will, der verkennt ihre Eigenart, er erniedrigt sie, indess er sie zu erhöhen meinte, denn in dieser Unbestimmtheit des Ausdrucks ist ihr Gebiet weiter und größer das des unzweideutigen, klaren Wortes. Enger ist das Reich der Dichtkunst. Nicht durch die beseligenden Zauber der Melodie wirkt sie, aber auch in ihrer Klarheit liegen unergründliche Tiefen verborgen. Poesie ist nur, was sich gleich weit entfernt hält von der in mystische Gewänder gehüllten Allegorie wie von der nackten Wirklichkeit der Prosa.